پژوهشنامه خراسان بزرگ

شماره ۴۴ پاییز ۱۴۰۰

No.44 Fall 2021

۵۷-۸۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۱

تحلیل تطبیقی خمسه‌نگاری در دوره‌های پیشین و پسین مکتب هرات

➢ **حدیث ساجد:** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، ایران

➢ **فرزانه فرخ فر:** استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر ، دانشگاه نیشابور، ایران (farrokhfar@neyshabur.ac.ir)

چکیده

خمسهٔ نظامی گنجوی، ازجمله مضامین ادبی است که مصورسازی آن به دلیل توصیفات تصویری دقیق و زیبا و نغز، در مکاتب نگارگری ایران از اقبال گسترده‌ای برخوردار بوده است. یکی از مهم‌ترین این مکاتب، مکتب هرات تیموری است که خمسه‌نگاری در هر دو دوره پیشین (عصر شاهرخ تیموری) و پسینِ آن (عصر سلطان حسین بایقرا) اهمیت بسیار داشته است. هدف این پژوهش، مطالعه روند تغییرات خمسه‌نگاری این دو دوره است و به بررسی منتخبی از نگاره‌های دو دوره با موضوع مشابه از نسخ مصور خمسه نظامی محفوظ در موزه ارمیتاژ (متعلق به زمان شاهرخ) و خمسه نظامی محفوظ در موزه بریتانیا (متعلق به زمان سلطان حسین بایقرا) می‌پردازد. پرسش این است که وجوه تشابه و تفارق و ویژگی‌های کیفی خمسه‌نگاری در دو دوره شاخص پیشین و پسینِ مکتب هرات تیموری چیست؟ نتایج پژوهش بیانگر این است که آثار هر دوره در عین تبعیت از اصول قراردادی نگارگری، بازتاب سلیقهٔ خالقان، سفارش‌دهندگان و شرایط اجتماعی و نوآوری‌های نگارگران آنان است، اما درمجموع ارتقای سطح کیفی تصویرنگاری در خمسه عصر سلطان حسین بایقرا کاملاً مشهود است که نشان از رونق خمسه‌نگاری و چیرگی استادان مکتب هرات پسین دارد. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به انجام رسیده و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی است.

واژگان کلیدی: مکتب هرات تیموری، خمسه‌نگاری، عصر شاهرخ، سلطان حسین بایقرا

Abstract

Iran Iranian literature has been the source of inspiration for Iranian painters during different periods and most beautiful and imaginative Persian paintings have been influenced by the wise lyrics of the great poets such as Nizami Ganjavi. He is a grandmaster in lyrical and rich literature and his works are full of allegory and pictorial and accurate senses. On the other hand, one of the most important and effective Iranian painting schools is Herat School and there was increasing attention for illustrating the Khamsa.of Nizami. So this article tries to discuss the development of depicted copies of Khamsa of Nizami in former and late periods of Herat School. Also, it explains the artistic characteristics of royal manuscripts which the former one is kept at the Hermitage Museum in Leningrad (the time of Shahrokh Timuri) and late ones are kept in the Library of the British Museum in London (the time of Soltan Hossein Bayghara).In fact, the main question of this study is what are the differences and similarities of depicted copies in former and late Herat School? In so many researches and books about Persian paintings, scholars and writers just do case study of Khamsa, and no independent and serious work has been done in this field. The results of this study show that even though the painters have followed an aesthetic program with clear rules and conventions, their output results also reflect aims of who order artistic works and social situations and their innovations. In the comparison, obviously late manuscripts are more artistic and elaborate than former one and show there was more desire for illustrating Khamsa of Nizami at late Herat Timuri and religious beliefs has been so important.This study done by descriptive_ analytical method and comparative approach. The data are gathered by studying documents and books.

Keywords: Herat Painting School, Khamsa-illustration, Shahrokh era, Sultan Hussain Bayghara era

*نویسنده مسئول مکاتبات: (h.saajed@gmail.com)

مقدمه

مکتب نگارگری هرات در زمان حکومت شاهرخ پایه‌گذاری شد و در زمان سلطان حسین بایقرا، آخرین زمامدار تیموری توسعه یافت و شکوفا گردید. ازجمله شاهکارهای این مکتب، مصورسازی خمسه نظامی است که به‌دفعات مصور شده و باوجود اشتراکات بنیادین در هر نسخه، هرکدام شیوه بازنمایی خاصی را نمایش می‌دهند. پژوهش حاضر در پی این است که نگاره‌هایی مشخص با مضمون مشترک از خمسه مصور زمان شاهرخ به‌عنوان نمونه‌ای از مکتب هراتِ پیشین و خمسه مصور دیگری مربوط به مکتب هراتِ پسین (عصر سلطان حسین بایقرا) را موردبررسی و تطبیق قرار دهد. هدف این پژوهش تحلیل ویژگی‌های زیباشناختی خمسه‌نگاری در دو دوره آغازین و پایانی مکتب هرات است تا کیفیت تصویری و ویژگی‌های فرمی نگاره‌های دو دوره به دست آید. پرسش این است که وجوه تشابه و تفارق ویژگی-های خمسه‌نگاری در دو دوره شاخص مکتب هرات تیموری (عصر شاهرخ و سلطان حسین بایقرا) چیست؟ به نظر می‌رسد کیفیت فرمی مشابهی بین دو گروه وجود داشته باشد، اما وجوه تمایزی که ویژگی‌های ناب هر دوره را به نمایش می‌گذارد و معرف همان زمان است، نیز موجود است.

پیشینه پژوهش

عموم پژوهش‌های مرتبط با تاریخ نگارگری ایران، در بخش‌هایی به مکتب هرات تیموری پرداخته‌اند و اغلب آن را تحسین و بر ارج و قرب هنرمندان و کیفیت آثارش تأکید کرده‌اند. در خصوص خمسه‌نگاری مکتب هرات، برخی منابع به‌اجمال به این موضوع اشاراتی داشته‌اند. به‌عنوان نمونه می‌توان کتاب *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران* اثر بینیون و همکاران را نام برد که در بخش نگارگری دوره هرات تیموری به معرفی چند نگاره از خمسه‌های مربوط پرداخته، اما تحلیلی بر آن‌ها ارائه نکرده است. همین‌طور در کتاب *نگارگری ایران* اثر آژند، موضوع مصورسازی خمسه نظامی مطرح و برخی نمونه‌های مصور آن در مکتب هرات شرح داده شده‌اند. کتاب نگارگری ایرانی اثر کن‌بای نیز شرحی بر نگارگری مکتب هرات ارائه نموده، اما همچون منابع پیشین، اسلوب و شیوه خمسه‌نگاری بسط داده نشده است. یکی از منابعی که منحصراً به خمسه‌نگاری می‌پردازد، کتاب *مینیاتورهای خمسه نظامی موجود در موزه توپقاپی-استانبول* است. این پژوهش در عین معرفی خمسه‌های مصور، بر نسخ مصور کتابخانه موزه توپقاپی-استانبول محدود می‌شود و یافته‌های آن بر وضعیت کلی مکاتب نگارگری ایران بالأخص مکتب هرات جامعیت ندارد (Stchoukine, 1977). برخی تحقیقات پژوهشگران غربی نیز بر خمسه‌نگاری مکتب هرات تیموری تمرکز دارد که در پژوهش حاضر به آن‌ها استناد شده است (Adamova,1992؛ Lentz, 1993؛ Galerkina, 1970؛ Soucek and Çağman, 1988). ارنست گروبه در بخشی از مطالعات خود در *تاریخ نقاشی مکتب هرات تیموری*، برخی آثار برجسته این مکتب ازجمله خمسه نظامی مصور عصر سلطان حسین بایقرا را به‌اجمال معرفی نموده است (Sims and others, 2002: 51-60, 95). این منابع جملگی در شیوه خمسه‌نگاری مکاتب پیشین و پسین هرات رویکرد تطبیقی نداشته و تنها به معرفی مکتب و آثار اکتفا کرده‌اند. از این حیث، این پژوهش با رویکردی جدید به مسئله خمسه‌نگاری در دو دورۀ ممتاز نگارگری ایران پرداخته و به قیاس کیفیت تصویری ممتازترین نگاره‌های نسخ خمسه مصور این دو می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش از حیث ماهیت بنیادین، روش تحقیق تحلیلی-تطبیقی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-الکترونیکی است. جامعه بررسی این پژوهش را شش نگاره متعلق به خمسه نظامی مکتب هرات پیشین محفوظ در موزه ارمیتاژ (لنینگراد) و شش نگاره متعلق به خمسه نظامی مکتب هرات پسین محفوظ در کتابخانه موزه بریتانیا، تشکیل می‌دهد.

تحولات سیاسی اجتماعی عصر تیموری

بنیان‌گذار سلسله تیموری امیر تیمور گورکان (۸۰۷-۷۳۶ق) در مدت ۳۶ سال سلطنت، از گوشه و کنار سرزمین‌های فتح‌شده، استادان، معماران، علما و اهل‌فن را برای شکوه پایتختش به آنجا می‌فرستاد. یکی از ویژگی‌های اساسی دولت تیموری، نظام فئودالیسم (حکومت مالکان عمده و اشراف) بود که به‌عنوان پایه و اساس مادی برای سیستم

کشورداری آنان عمل می‌کرد. طبق نوشته بارتولد، دولتی که تیمور برای بازماندگان خود بجا گذاشت از اجزاء برخاسته از سیستم نظامی ترکی-مغولی و آرایه‌های مختلف فرهنگ اسلامی تشکیل شده بود که عموماً قالب ایرانی داشت (بی‌نام، ۱۳۷۹: ۱۳۹). پس از مرگ تیمور، از میان فرزندانش شاهرخ که کارآمدتر بود، جانشین او شد. در این زمان قلمرو تیموریان شامل خراسان و ماوراءالنهر می‌شد و پایتخت آن هرات بود. عهد درخشان تیموریان از زمان شاهرخ آغاز می‌شود و در زمان سلطان حسین بایقرا آخرین حاکم تیموری به اوج خود می‌رسد. خرابی‌های شهرهای مفتوحه تیمور در عهد شاهرخ و سلطان حسین اصلاح شد و اقتصاد و تجارت به حد اعلی پیشرفت کرد. سلاطین تیموری هرات در سراسر این دوره که تقریباً یک قرن به طول انجامید، تمدن و رنسانس باشکوهی را پی‌ریختند (طبیبی، ۱۳٦۸: ۱۲-۴). در زمان جانشینان تیمور، اگرچه به‌ظاهر ادعای مغول بودن داشتند ولی در باطن به تمدن ایرانی روی آوردند و آن را ترویج کردند. اهل ادب و هنر را در دربار خود نگاه می‌داشتند و دوستدار کتاب و کتابخانه بودند (صفا، ۱۳۹۱: ۲۱).

مکتب نگارگری هرات تیموری

سبکی که به نام مکتب هرات تیموری معروف است، نتیجه تحول طبیعی نگارگری ایران در قرن نهم هجری بود که اساساً پیش از عصر تیمور نیز وجود داشت (بینیون و همکاران،۱۳۹٦: ۱۱۹). آنچه از بررسی شواهد تاریخی مشهود است تیمور در هنگام حمله به بغداد از نفایس هنری کتابخانه و هنرمندان دربار سلطان احمد جلایر بهره‌یاب شده بود (آژند، ۱۳۹۲: ۱٦۱/۲). به همین روی، مکتب بغداد آل‌جلایر را باید پل و پیوندی دانست که تأثیرات مکتب تبریز ایلخانان را به مکتب شیراز و از مکتب شیراز به مکتب پیشین هرات منتقل کرده است (همان: ۱٦۹). در زمان تیموریان زیباترین عناصر سبک‌های نقاشی روزگار ایلخانان (مکتب تبریز)، آل‌جلایر (مکتب بغداد) و آل‌مظفر (مکتب شیراز) جذب‌شده و با عناصر رمانتیک و هنری ایران در هم آمیخت (آژند، ۱۳۸۷: ۱۲). اصلاحات مدونی توسط جانشینان تیمور در امور کشوری و فرهنگی و هنری انجام شد و تصویر آرمانی که جانشینان تیمور به دنبال آن بودند در نقاشی‌های آن دوران متبلور شد. این نقاشی‌ها نه‌تنها دودمان تیموری را تحت لوای حاکمانی جدید نشان می‌داد، بلکه آن‌ها را به‌عنوان وارثان سنتی فرهنگی می‌نمایاند که این توان را دارند که سنت‌های پیشینیانشان را در جهت اهداف خود اصلاح کنند (Lentz, 1993: 263). یک پدیده مهم در نقاشی و طراحی ایرانی در قرن نهم هجری نفوذ تزئینات چینی است و این به دلیل افزایش مراودات این دو کشور در آن زمان است (کن‌بای، ۱۳۸۹: ٦۲). همگامی شعر و نقاشی باواسطه خط نستعلیق در دوره تیموریان قوت بیشتری گرفت و سه ضلع اصلی مثلث نگارگری آثار ادبی این دوره را پدید آورد. نکته دیگری که درباره این دوره گفتنی است و در طرز نگرش هنرهای تصویری بی‌تأثیر نبود، همگامی تشیع و تصوف است (آژند، ۱۳۸۷: ۲۹/۱۸۵). دو دوره مهم مکتب هرات، در عصر شاهرخ تیموری و سلطان حسین بایقرا ظهور یافت. در مرحله پیشین این مکتب بیان آرمانی هنر، فضایل انسانی را به تصویر می‌کشد و در مرحله پسین بیان آرمانی جای خود را به بیان عرفانی می‌دهد. در مرحله پیشین این مکتب می‌توان تمایل به زندگی از نوع آرمانی را از لابه‌لای آثار هنری حس کرد و در مرحله پسین آن، بریدن از روزگار ناپایدار و توسل به فنا و بقا ملموس است (همان: ۱۴). آنچه در ادامه می‌آید شرح کامل‌تری است بر ویژگی‌های هنری این دو دوره.

دوره پیشینِ مکتب نگارگری هرات

عموم نمودهایی که به‌عنوان شاخص مکتب هرات تیموری شناخته می‌شوند، پیشاپیش در عصر جلایری قابل‌مشاهده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۱۰٦/۵). جایگاه مکتب بغداد آل‌جلایر در تاریخ نقاشی ایرانی در حدی است که به‌طورمعمول در نگارش سیر تحول نقاشی ایرانی از آن به‌عنوان نقطه عطف یاد می‌شود (Turner, 1996: 16/320). در این عصر در کلیه جریانات و تمایلات رایج در نگارگری قرن هشتم هجری برای نخستین بار ترکیبی وحدت‌آفرین به وجود آمد (فریر، ۱۳۷۴: ۲۰۴) و به‌تدریج به عصر تیموری منتقل شد. مکتب نگارگری هرات در دوره معین‌الدین شاهرخ تیموری (۸۵۰-۷۸۸ق) پایه‌گذاری شد. شاهرخ مسلمانی متعصب بود و عرصه هنرورزی را بر بسیاری از نگارگران تنگ کرد. نتیجه اینکه از مکتب اول هرات تعداد کمی شاهکارهای نگارگری و نسخه‌آرایی برجای ماند (کورکیان و سکر، ۱۳۸۷: ۲۵). صحنه‌بندی‌های تشریفاتی دربار در بیشتر تصاویر کتب

این دوره دیده می‌شود و حالت قراردادی و فرمالیستی به خود گرفته و نگاره‌ها، فضابندی محدود و تنگ دارند (آژند، ۱۳۸۷: ۱۲۸). از کتاب‌های خطی که از زمان شاهرخ پیدا شده معلوم می‌شود که او هرگز بهترین نقاشان را برای کتابخانه خود از هرات و سایر جاها جذب نکرده است (گری، ۱۳۹۲: ۷۴). در نگارگری این دوره مفهومی تازه از درک فضای معنوی به وجود آمد که به نظر می‌رسد نتیجه تکامل هنر جلایری بود. فرزند شاهرخ، میرزا غیاث‌الدین بایسنقر (۸۳۷-۸۰۱ ق) نیز هنرمند و هنرپرور بود و عده زیادی نقاش و صحاف و کاتب در دربار خود داشت تا بتواند کتابخانه خود را به آثار نفیس هنری مزین کند (صفا، ۱۳۹۱: ۲۰).

دوره پسینِ مکتب نگارگری هرات

سلطان حسین بایقرا ابن منصور (۹۱۱-۸۴۱ق) از ۸۷۲ق تا ۹۱۲ق بر هرات حکمرانی کرد و عصر درخشانی را در نگارگری ایرانی رقم زد. ظرافت و آراستگی که مشخصه نقاشی‌های هرات در دوره اوست، انعکاسی از جامعه پیچیده، ملایم و معتدل آن روزگار است (کن‌بای، ۱۳۸۹: ۷۳). بهترین آثار این دوره را می‌توان در آثار کمال‌الدین بهزاد یافت. بسیاری از نگارگران معاصر بهزاد، هنوز کمابیش تحت نفوذ سنت نقاشی بایسنقری بودند، حال‌آنکه بهزاد با بصیرت عمیق و حس واقع‌گرایانه‌اش توانست از مرز این سنت فراتر رود. او در آثارش به عوامل انسانی، رفتار طبیعی اندام‌ها و حالت افراد توجه داشت (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۶/۸۰). به‌طورکلی در نگاره‌های دوره سلطان حسین بایقرا با شدت یافتن خصوصیات متمایز ایرانی-خیال‌پردازی فراگیر، هدف غالب تزئینی، علاقه فراوان به ظرافت و پرداخت دقیق دیده می‌شود (بینیون و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۹). باوجود اینکه در این دوره با ظهور هنرمندی چون کمال‌الدین بهزاد پیکره‌پردازی تا حدودی از سبک خشک و قراردادی گذشته فاصله گرفت، اما همچنان چهره‌ها ثابت و بی‌حالت هستند (Galerkina, 1970: 123).

خمسه‌نگاری

در این پژوهش منظور از خمسه‌نگاری، مصورسازی متن ادبیِ خمسه نظامی، سروده نظامی گنجوی شاعر نامدار قرن ششم قمری است. عمده شهرت نظامی به جهت سرودن خمسه یا پنج گنج است که شامل پنج مثنوی است، نام این آثار به ترتیب چنین است: مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر (بهرام‌نامه) و اسکندرنامه (جوینی، ۱۳۶۷: ۱۰). تقریباً دو قرن بعد از نگارش خمسه، این متن ادبی غنی موردتوجه نگارگران قرار گرفت. قدیمی‌ترین نسخه مصور موجود از خمسه نظامی مربوط به دوره آل‌جلایر (۷۹۰-۷۸۸ق) است که اکنون در موزه بریتانیا (OR.13297) نگهداری می‌شود (Stchoukine, 1977: 20). در مکتب شیراز دوم و در دوران زمامداری اسکندر سلطان (۸۱۷-۷۸۶ق)، گلچینی از اشعار شاعران ازجمله نظامی کتابت و مصور شد که این نسخه (۸۱۳ق) در حال حاضر در کتابخانه بریتانیا با شناسه Add. 27261 نگهداری می‌شود. در زمان ابراهیم سلطان (۸۳۸-۷۹۶ق) که بعد از اسکندر سلطان حاکم شیراز گردید نیز گلچینی که شامل اشعار نظامی بود مصور شد که در حال حاضر در کتابخانه رایلندز دانشگاه منچستر (Ms. 36) نگهداری می‌شود (Lentz & Lowry, 1989: 368).

خمسه‌نگاری در مکتب هرات تیموری

در آغاز مکتب هرات و در زمان شاهرخ به دلیل تعصب او مصور کردن کتب تاریخی و مذهبی بیشتر موردتوجه نگارگران آن دوره بود و تنها نسخه مصور آن دوره که بر مبنای اشعار تغزلی خلق شد، خمسه نظامی است (Subtelny & Golombek, 1992: 67). بعد از شاهرخ به دلیل اینکه فرزندان او تعصب پدر را نداشتند، اشعار تغزلی و عاشقانه موردتوجه قرار گرفتند و تا پایان عهد تیموری خمسه نظامی ازجمله کتبی بود که بارها موردتوجه دربار و هنرمندان قرار گرفت. یکی از این خمسه‌ها، نسخه‌ای است که برای عصمت‌الدنیا خایرخاتون همسر محمد جوکی، فرزند شاهرخ در ۸۴۹ق کتابت شده است. این نسخه در موزه توپقاپی‌سرای استانبول با شناسه H.781 نگهداری می‌شود. خمسه دیگری در زمان ابوسعید بن سلطان بن محمد میرانشاه (۸۷۳-۸۲۷ ق) کتابت و مصور شد که اکنون در بنیاد کورکیان نیویورک نگهداری می‌شود. در زمان بایسنقر پسر شاهرخ نیز گلچینی کتابت و مصور شد که شامل اشعار خمسه نظامی نیز بود که در حال حاضر این نسخه در موزه

هنرهای اسلامی برلین نگهداری می‌شود (آژند، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۴۴۷). همچنین دو نسخه در زمان سلطان حسین بایقرا مصور شد که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

خمسه‌نگاری در عصر شاهرخ تیموری

اولین نسخهٔ مصور خمسه نظامی مکتب هرات مربوط به عهد شاهرخ است (۸۳۵ق) که در هرات توسط محمود خوشنویس برای شاهرخ نسخه‌برداری‌شده و اکنون در موزه ارمیتاژ با شماره v.p.1000 نگهداری می‌شود. این اثر شامل ۳۸ نگاره و تعداد زیادی نوشته‌های تزیینی و پیوست‌هاست. قبل از هر یک از منظومه‌های این نسخه، یک شمسه که عنوان منظومه به خط نستعلیق زیر آن نوشته‌شده دیده می‌شود (رهنورد، ۱۳۸۸: ٦٧). برای اولین بار این نسخه در ۱۹۴۰م توسط دیاکونُف[1] مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. نکته‌ای که درباره نگاره‌های این نسخه اهمیت دارد این است که متخصصین بعد از بررسی آن به‌وسیله اشعه فرابنفش متوجه شدند که بعضی از نگاره‌هایِ این نسخه دو یا سه بار مورد مرمت و بازسازی قرارگرفته‌اند، اما خوشبختانه تعداد زیادی از چهره‌ها و مناظر دست‌نخورده باقی‌مانده و همان کیفیت اولیه را دارا هستند. ترکیب‌بندی‌های این نسخه شباهت بسیاری به گلچین ۱۴۱۰ (گلچین اسکندر سلطان)، (Add.27261) در کتابخانه بریتانیا دارد (Subtelny and Golombek, 1992: 68).

خمسه‌نگاری در عصر سلطان حسین بایقرای تیموری

در این عصر، مصورسازی اشعار با مضمون تغزلی و تعلیمی مانند خمسه نظامی موردتوجه بودند و به همین روی، شاخص‌ترین خمسه‌های مصور شده در مکتب هرات، به دوره سلطان حسین تعلق دارند (آژند، ۱۳۸۷: ۲۳۲). از این دوره، دو خمسه مصور ممتاز برجای‌مانده که هر دو نسخه در موزه بریتانیا نگهداری می‌شوند. نسخه اول که تاریخ آن ۸۹۹ق است[2] شامل دوازده نگاره است که سه‌تای آن‌ها امضای بهزاد را دارند و نسخه دیگر، برای میرزاعلی برلاس یکی از فرماندهان مقرب سلطان حسین، به تاریخ ۹۰۰ق تصویر شده است[3]. به عقیده ایران‌شناسان بزرگی همچون لورنس بینیون، جیمز ور استیوارت ویلکینسون و بازیل گری، برخی نگاره‌های آن امضای بهزاد را دارند و مابقی کار شاگردان او مانند قاسمعلی است (بینیون و همکاران، ۱۳۹٦: ۲۰۴).

تحلیل ویژگی‌های زیباشناختی خمسه‌نگاری در دوران پیشین و پسینِ مکتب هرات تیموری

در این بخش ویژگی‌های خمسه‌نگاریِ دو دورهٔ شاخص مکتب هرات تیموری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. مبنای انتخاب آثار در گام نخست، شناسایی دو خمسه مصور مشابه و ممتاز در دو دوره پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات و در گام دوم، انتخاب نگاره‌هایی با مضمون مشابه و باکیفیت تصویری مطلوب و تنوع ویژگی‌های فرمی بود. بدین ترتیب از مکتب پیشین هرات خمسه موزه ارمیتاژ[4] و از مکتب پسین هرات، خمسه موزه بریتانیا[5] و از هر نسخه، شش نگاره انتخاب شدند که به تفکیک مضمون عبارت‌اند از:

۱. مجلس کشته شدن خسرو به دست شیرویه (تصویر ۱: نگاره‌های A و B).

۲. لیلی و مجنون در مکتب‌خانه (تصویر ۲: نگاره‌های A و B).

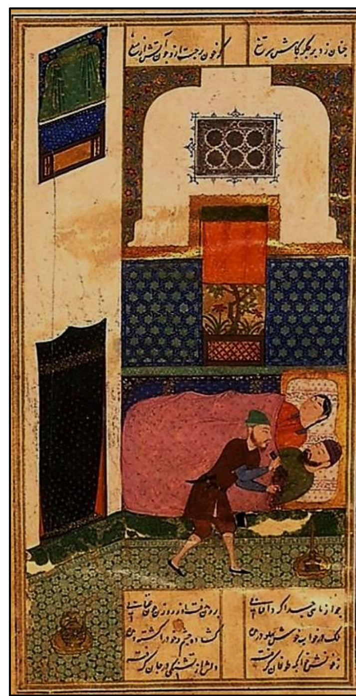
۳. بردن پدر مجنون را به خانه کعبه (تصویر ۳: نگاره‌های A و B).

۴. از هوش رفتن لیلی و مجنون (تصویر ۴: نگاره‌های A و B).

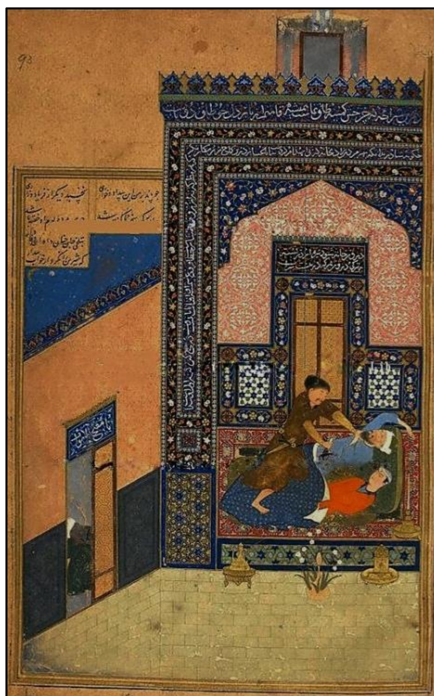
۵. مجنون در جنگ قبایل (تصویر ۵: نگاره‌های A و B).

٦. مجنون بر مزار لیلی (تصویر ٦: نگاره‌های A و B).

1 . M. Diakonov
2 . British Museum, Add.25900
3. British Museum, or.6810
4. Hermitage Museum, P.V,1000
5. British Museum, Add.25900 & or.6810

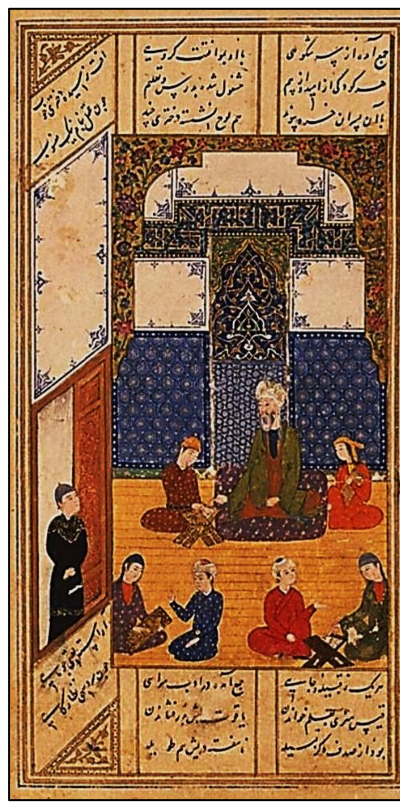


A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)



B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)

تصویر ۱: مجلس کشته شدن خسرو به دست شیرویه

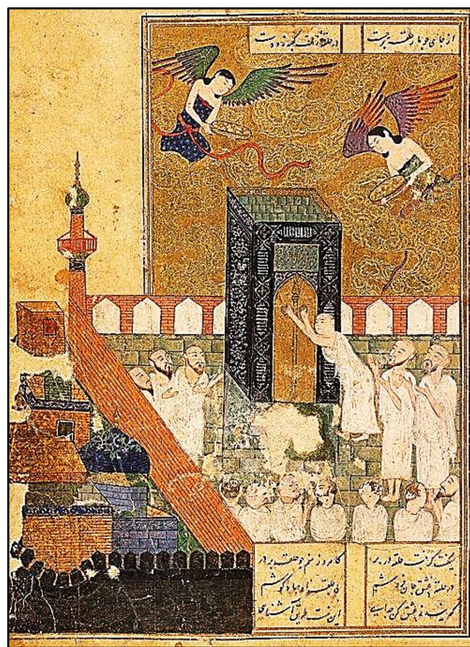


A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)

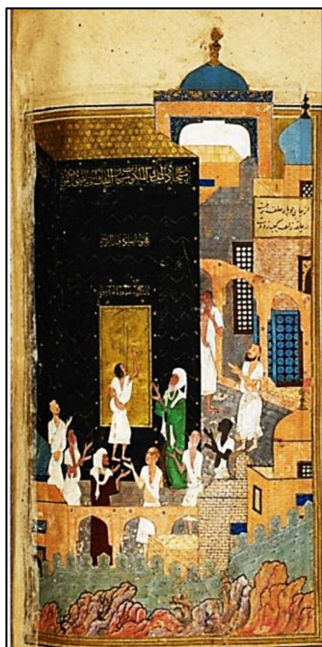


B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)

تصویر ۲: مجلس لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

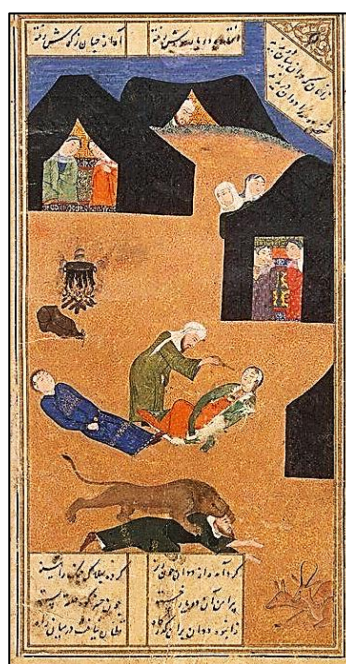


A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)



B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)

تصویر ۳: مجلس بردن پدر مجنون را به خانه کعبه



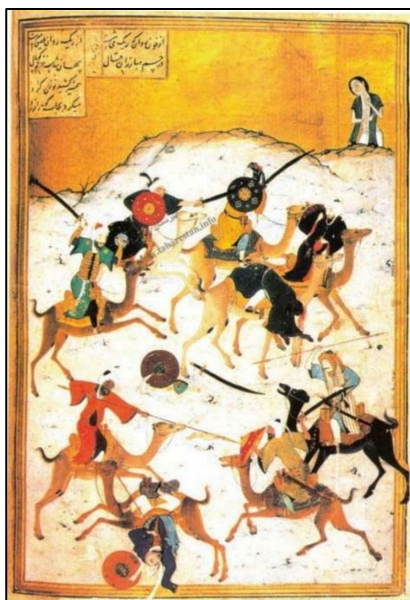
A: خمسه نظامی مکتب هرات پیشین (URL1)



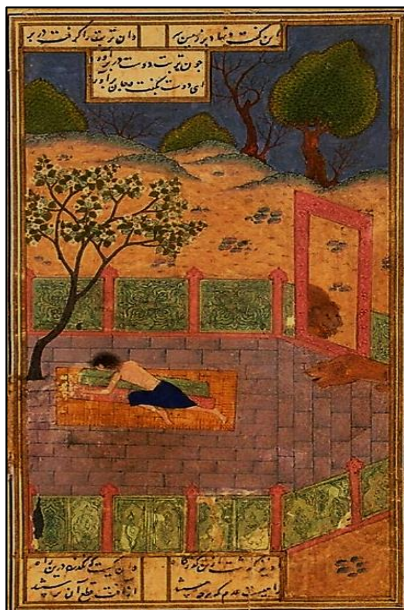
B: خمسه نظامی مکتب هرات پسین (URL 2)

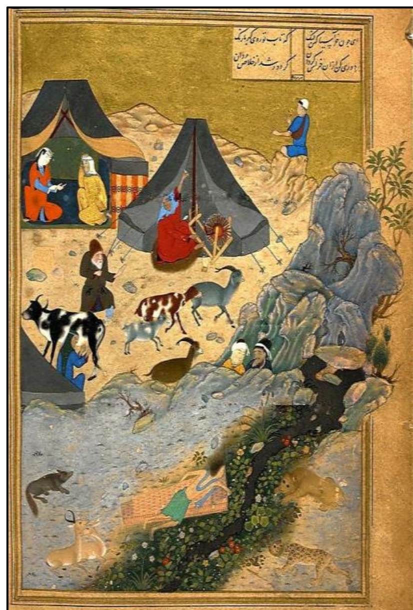
تصویر ۴: مجلس از هوش رفتن لیلی و مجنون


A: خمسه نظامی مکتب هرات پیشین (URL 1)


B: خمسه نظامی مکتب هرات پسین (URL 2)

تصویر ۵: مجنون در جنگ قبایل


A: خمسه نظامی، مکتب هرات پیشین (URL 1)


B: خمسه نظامی، مکتب هرات پسین (URL 2)

تصویر ٦: مجلس مرگ مجنون بر مزار لیلی

به‌منظور تحلیل و تطبیق ویژگی‌های زیباشناختی و فرمی خمسه‌نگاری دوران پیشین و پسین مکتب هرات، نگاره‌هایِ هر دو گروه، ابتدا از لحاظ ویژگی‌هایِ محتوایی و ارتباط میان متن و تصویر با استناد به متن ادبی کلیات نظامی گنجوی و تصحیح آن موردبررسی قرار می‌گیرند. سپس ویژگی‌هایِ نوشتاری شامل نوع قلم و کتیبه منقوش بررسی‌شده، در ادامه، ویژگی‌هایِ بصریِ آثار شامل قاب و اندازه، کاربرد عناصر بصری، منظره‌پردازی، چهره‌پردازی، پیکرنگاری، کاربرد رنگ و کیفیت اجرا و در مرحله آخر، نگاره‌ها بر اساس ویژگی‌های ساختاری شامل نحوه اجرا و ترکیب‌بندی، ارزیابی می‌شوند.

تحلیل ویژگی‌های محتوایی

نگاره کشته شدن خسرو به دست شیرویه

نگاره‌ها مربوط به داستان کشته شدن خسرو به دست پسرش شیرویه در منظومه خسرو و شیرین است. داستان در مورد عشق خسرو و شیرین است که بعد از ماجراهای عاشقانه، سرانجام خسرو به دست پسرش شیرویه کشته می‌شود. در

نگاره پیشین (تصویر ۱-A) ابیاتی که از این منظومه در تصویر وجود دارد چنین است:

در بالای نگاره:

چنان زد بر جگرگاهش سر تیغ

که خون برجست ازو چون آتش از میغ

در پایین نگاره:

چو از ماهی جدا کرد آفتابی

برون زد سر ز روزن چون عقابی[1]

ملک در خواب خوش پهلو دریده

گشاده چشم و خود را کشته دیده

ز خونش خوابگه طوفان گرفته

دلش از تشنگی از جان گرفته[2]

نظامی، استاد داستان‌پردازی و توصیفات نغز است و به‌خوبی در این مثنوی از تشبیهات و توصیفات استادانه برای ایجاد فضائی دلهره‌آور استفاده کرده، اما در این نگاره مخاطب کمتر حس دلهره‌ای را که شاعر توصیف کرده برداشت می‌کند. آلت قتل و فرورفتن آن توسط شیرویه بر جگرگاه خسرو به‌درستی نشان داده نشده و خنجر بر قلب او فرود آمده است. معماری عمارت و تزئینات کاشی‌کاری و همین‌طور رنگ‌بندی تصویر و لباس افراد در متن بازتابی ندارد و نگارگر به‌طور سمبلیک و مطابق رسم زمان خود از آن‌ها استفاده کرده است. در نگاره پسین (تصویر ۱-B) رقم کمال‌الدین بهزاد وجود دارد. بهزاد مانند سایر آثارش سعی در واقع‌نمایی ماجرا دارد. واقعه شب‌هنگام روی‌داده و شاعر در شعر نیز به ماه و ستارگان اشاره کرده است. در داستان فرود خنجر بر جگرگاه شرح داده‌شده و این موضوع به‌درستی در تصویر به نمایش درآمده و به قلب خسرو خنجر وارد شده است. در شعر به وجود فردی که مابین در ورودی سمت چپ تصویر وجود دارد، اشاره‌ای نشده و نگارگر به‌صورت ابتکاری و سمبلیک شاهد ماجرا را تصویر کرده است. به نظر می‌رسد این نگاره از نظر قرارگیری شخصیت‌ها و کلیت فضاسازی از نگاره هرات پیشین الهام گرفته باشد. متن کتیبه‌های موجود در نگاره عبارت‌اند از:

بر پیشانی بنا:	*در این سرا کمینه جرگه چرخش کمینه طاق‌نماست*	*همیشه قامتم از بار دل چو طاق دوتاست*
دور ایوان:	*چگونه شاد زید آنکه بهر مردن زاد*	*به خانه از پی انهدام کرده است بنا*
	به اعتبار در کاخ زرنگار نگر	*که هر نظر از روی اعتبار خطاست (جامی)*
	فروغ شمسه او آفتاب تابانست	*ولی دریغ که وقتی اول اوست سما*
بالای در داخلی ایوان:	*درون خانه شود تیره از در بسته*	*به تیرگی درون هرکه در ببست سزاست*

شاعر این اشعار مشخص نیست، ولی چه این اشعار انتخاب خود بهزاد باشد یا پیشنهاد هر هنرمند دیگری، در درک بهتر و انتقال مفاهیم مؤثر بوده است (امیرکمالی، ۱۳۹۶: ۱۱۷).

دو ستون نامتقارن نوشتار در سمت چپ نگاره بالای کادر شکسته دیده می‌شود که ابیاتی از منظومه خسرو و شیرین نظامی را در بردارد:

چو بیند بر من این بیداد خواری

نخسبد دیگر از فریاد و زاری

همان به کین سخن ناگفته باشد

شوم من مرده و او خفته باشد

به تلخی جان چنان داد آن وفادار

که شیرین را نکرد از خواب بیدار

نگاره لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

این نگاره‌ها مربوط به اولین دیدار لیلی و مجنون در کودکی و در مکتب‌خانه هستند. در نگاره پیشین (تصویر ۲-A) ابیاتی از این منظومه که در کتیبه بالا و پایین و در سمت چپ آمده به ترتیب چنین است:

۱. چو از ماه وجود شاه، آفتاب جان را جدا کرد ... (وحیددستگردی، ۱۳۸۱ب: ۳۹۲).

۲. دلش از تشنگی از جان به تنگ آمده بود (همان).

بالا:	جمع آمده از سر شکوهی	با او به موافقت گروهی
	هر کودکی از امید و از بیم	مشغول شده به درس و تعلیم
	با آن پسران خرد پیوند	هم لوح نشسته دختری چند
پایین:	هر یک ز قبیله‌ای و جایی	جمع آمده در ادب سرائی
	قیس هنری به علم خواندن	یاقوت لبش به در فشاندن
	بود از صدف دگر قبیله	ناسفته دریش هم طویله[1]
چپ:	آفت نرسیده دختری خوب	چون عقل به نام نیک منسوب
	آراسته لعبتی چو ماهی	چون سرو سهی نظاره‌گاهی

در شعر به معماری و جزئیات بنای مکتب‌خانه اشارتی نشده و نگارگر از اسلوب رایج در زمان خود استفاده کرده است. در کل به نظر می‌رسد نگارگر سعی در بازتاب مضمون اصلی و حضور لیلی و مجنون در مکتبخانه داشته است. به دلیل اینکه این نسخه به سفارش شاهرخ مصور و کتابت شده، احتمالاً معلم مکتب‌خانه شبیه او و برای احترام به او در زیر محراب نقش شده است. نگاره پسین (تصویر ۲-B) منسوب به قاسمعلی، بهزاد و میرک است (آژند، ۱۳۸۷: ۲۰۶). با توجه به کتیبه‌ها و فضای موجود در تصویر، این نگاره برداشتی عارفانه از داستان عاشقانه لیلی و مجنون در مکتب‌خانه را نشان می‌دهد. در نگاره، افراد مشغول تحصیل درس و فنون کاغذسازی هستند و در این میان لیلی و مجنون شاهد اولین جرقه‌های عشق هستند. بر بالای محراب آیه «و هو قائم یصلی فی المحراب» دیده می‌شود. بر کتیبه دور بنای مکتب‌خانه نیز آیه ۱۸ سوره توبه نوشته شده است (فغفوری، ۱۳۷۸: ۲۵۶). در قسمت پایین نگاره دو بیت از شعر نظامی آورده شده:

بند سر نافه گرچه خشک است

بوی خوش او گدای مشک است

یاری که ز عاشقی خبر داشت

برقع ز جمال خویش برداشت

و در بالای درخت بیتی دیگر نوشته شده است:

کردند بهم بسی مدارا   تا راز نگردد آشکارا

نگاره رفتن مجنون به خانه کعبه

موضوع این نگاره «بردن مجنون به کعبه توسط پدرش» است تا شاید مجنون از این عشق و جنون فارغ شود. ابیاتی که از این منظومه در نگاره پیشین (تصویر ۳-A) وجود دارد چنین است:

در پایین نگاره:

می‌گفت گرفته حلقه بر در

کامروز منم چو حلقه بر در

در حلقه عشق جان فروشم

بی‌حلقه او مباد گوشم

گویند ز عشق کن جدایی

کاینست طریق آشنایی

در تطبیق محتوای ادبی این اشعار با نگاره، آنچه مشهود و همگام است صحنه طواف و عبادت مجنون بر گرد کعبه است. لیکن آنچه در نگاره متفاوت دیده می‌شود، وجود دو فرشته‌ای است که در بالای کادر مصور شده و نشانی از آن‌ها در ابیات این بخش موجود نیست. فرشته‌ها و مجنون رئوس مثلثی را تشکیل می‌دهند که به سمت پایین است، گویی نگارگر قصد داشته به نزول از آسمان و هبوط (سقوط) انسان بر زمین اشاره کند. در حقیقت نگارگر از تخیل خود برای تقویت فضای عرفانی مجلس استفاده کرده و عناصری را بدون ارتباط با متن به تصویر افزوده است.

در نگاره پسین (تصویر ۳-B) در کتیبه بالا سمت راست نگاره این بیت از این منظومه آمده:

از جای چو مار حلقه برجست

۱. طویله: رشته دُر و گوهر (وحیددستگردی، ۱۳۸۱الف: ۲۶۱).

در حلقه زلف کعبه زد دست[1]

با استناد به تصحیح این عبارت، شتاب و جهشی در پیکرنگاری مجنون در انجام عبادت و طواف مشهود نیست و همان آرامش و سکونی را که در نگاره پیشین شاهدش بودیم، در اینجا نیز می‌بینیم. در مصور کردن خانه کعبه و ساختمان‌های اطراف آن و همین‌طور با به تصویر کشیدن افرادی با رنگ پوست متفاوت، نگارگر سعی در واقع‌نمایی داشته است. بر روی خانه کعبه سه کتیبه به زبان عربی با آوردن دعای عظیم‌الشان عشرات[2] وجود دارد که ارتباطی با متن ادبی خمسه ندارد لیکن با انجام فرایض دینی حج مرتبط است:

سبحان ذی الملک و الملکوت سبحان الملک الحی الذی لایموت[3]

نگاره از هوش رفتن لیلی و مجنون

این نگاره به آخرین دیدار لیلی و مجنون که بعد از فوت ابن سلام (شوهر لیلی) اتفاق افتاده، اشاره دارد که فردی به نام زید با پاشیدن گلاب و عنبر سعی در بهوش آوردن آن‌ها دارد. در نگاره پیشین (تصویر ۴ –A) این ابیات از منظومه آورده شده است:

قسمت بالا:	*زآنان که در آن میان دویدند*	*شخصی دو سه را ددان دریدند*[4]
	افتاده دو یار هوش رفته	*آواز جهان زگوش رفته*[5]
قسمت پایین:	*گرد آمده آن ددان خونریز*	*کرده به هلاک جنگ را تیز*
	پیراهن آن دو یار خسته	*چون چنبر کوه حلقه بسته*
	ز انبوه ددان بدان گذرگاه	*نظاره نیافت در میان راه*

در این نگاره، نگارگر به‌طور مشخص به سراغ اصل داستان رفته و بدان وفادار است.

ابیات موجود در نگاره پسین (تصویر ۴–B) همگامی تصویر با متن منظومه را نمایش می‌دهد و بر واقع‌گرایی مجلس مطابق آنچه در احوال لیلی و مجنون و صحنه واقعه شرح داده شده، صحه می‌گذارد. در قسمت پایین نگاره این اشعار آمده:

مجنون که جمال دلستان دید

در پرده پای خویش جان دید

بر زد شغبی سپهر فرسای

او نیز بیوفتاد از پای[6]

آن زنده و لیک جان سپرده

وین جان نسپرده لیک مرده

افتاده دو یار و هوش رفته

آواز جهان زگوش رفته

نگاره مجنون در جنگ قبایل

این نگاره به جنگ بین قبیله لیلی و قبیله مجنون اشاره می‌کند. پهلوانی به نام نوفل از قبیله مجنون به دادخواهی و هواخواهی مجنون این جنگ را شروع می‌کند. در نگاره پیشین (تصویر ۵-A) در قسمت بالا دو بیت از منظومه آورده شده است:

بر نوفلیان عنان گشادند

شمشیر به شیر در نهادند

دریای مصاف گشت جوشان

گشتند مبارزان خروشان

۱. مار هنگام جست‌وخیز حلقه می‌شود، آنگاه جستن می‌کند (همان).

۲. دعای عشرات از دعاهای معتبری که در بیشتر کتاب‌های دعای شیعه آمده است. این دعا را که امام علی(ع) به امام حسین(ع) آموخت دربردارنده مضامین اخلاقی و اعتقادی مانند اقرار به وحدانیت خدا، نبوت رسول اکرم(ص) و امامت حضرت علی(ع) است.

۳. منزّه است خدای فرمانروای زنده‌ای که هرگز نمی‌میرد.

٤. در تصحیح متن ادبی منظومه، این بیت چنین آمده است: *زآنان که در آن میان دویدند   شخصی دو سه را ددان دریدند* (دستگردی، ۱۳۸۱الف: ۲۴۰).

٥. در تصحیح متن ادبی منظومه، این بیت سه سطر پیشتر از بیت قبل ذکر شده است (همان).

٦. در تصحیح متن ادبی منظومه، این بیت چنین آمده است: *بر زد شغبی سپهر فرسای   او نیز نگون فتاد بر جای* (همان).

در این نگاره، نگارگر صحنه اوج نبرد قبیله لیلی با مجنون را ترسیم کرده و با ابیات داخل نگاره هماهنگی دارد. به غیر از درخت سرو بقیه مناظر و عناصر با صحرای حجاز که اصل داستان درواقع شده هماهنگی دارد. نگاره پسین (تصویر ۵-B)، سه بیت از منظومه در قسمت بالا سمت چپ آمده است:

از خون روان که ریگ می‌شست

از ریگ روان عقیق می‌رست

در چشم مبارزان قتال

پنهان شد سپه ز رحم کومال

شمشیرکشید نوفل گرد

می‌کرد به حمله کوه را خرد

این ابیات مربوط به مصاف دوم نوفل با قبیله لیلی است و نگارگر با توجه به داستان به‌صورت واقع‌گرایانه صحنه را مصورسازی کرده است. بیت دوم با بیت اصلی منظومه فرق دارد و به دلیل اینکه این نگاره منسوب به بهزاد است، به‌احتمال‌قوی توسط خود او مانند تصویر ۱-B اضافه شده است.

نگاره مرگ مجنون بر مزار لیلی

این نگاره‌ها اشاره به داستان وفات مجنون بر مزار لیلی دارد. لیلی بر اثر دوری یار بیمار می‌شود و در پی آن جان می‌سپارد. هنگامی‌که مجنون این خبر را می‌شنود بر سر مزار او می‌رود و همان‌جا سوگواری می‌کند و حیوانات بر گرد او جمع می‌شوند تا حدی که هیچ‌کس نمی‌تواند به آنجا نزدیک شود. مجنون همان‌جا می‌میرد و یک سال می‌گذرد و به پوست و استخوان تبدیل می‌شود سپس او را در کنار مزار لیلی دفن می‌کنند. برای اولین بار این داستان در این نسخه مصور شده است (Subtelny and Golombek, 1992: 70). ابیاتی که در نگاره پیشین (تصویر ٦-A) در قسمت بالای کادر تصویر آمده، عبارت‌اند از:

این گفت و نهاد بر زمین سر

وان تربت را گرفت در بر

چون تربت دوست در برآورد

ای دوست بگفت و جان برآورد

و در قسمت پایین کادر تصویر این ابیات آمده است:

او نیز بگذشت از این گذرگاه

وان کیست که نگذرد بر این راه

راهیست عدم که هر چه هستند

از آفت قطع او نرستند

اصل داستان لیلی و مجنون مربوط به کشور عربستان است و در صحرای عربستان اتفاق می‌افتد ولی در نگاره پیشین پوشش گیاهی این‌گونه نیست. نگارگر با کشیدن درختان و طبیعت سعی در تشدید فضای عاشقانه دارد. در سمت چپ نگاره بر بالای سر مزار لیلی درختی پر از شکوفه دیده می‌شود که در متن شعر بازتابی ندارد چراکه شاعر تنها به گل لاله اشاره کرده است. احتمالاً نگارگر با کشیدن شکوفه‌ها سعی در نشان دادن این موضوع دارد که هر چیزی در این دنیا مانند عمر شکوفه‌ها موقتی است و از این طریق به موضوع مرگ و گذشتن از این دنیا اشاره کرده است. به نظر می‌رسد نگارگر سعی کرده تا مضمون اصلی شعر و جنبه اخلاقی آن را منعکس کند و به‌جزئیات نگاره در راستای نیل به این اهداف اخلاقی با استفاده از تخیل خود پرداخته است. در نگاره پسین (تصویر ٦-B) عنوان «وفات مجنون بر روزه لیلی» آمده است. در قسمت بالا سمت راست این ابیات دیده می‌شود:

ای چون خر آسیا کهن لنگ

کهتاب تو روی کهربا رنگ[1]

دوری‌کن از این خراس گردان

کو دور شد از خلاص مردان[2]

نگارگر با تصویر کردن زنان و مردانی که هرکدام مشغول کار خود هستند احتمالاً قصد داشته به این قسمت از ماجرای مرگ مجنون اشاره کند که یک سال بعد از مرگ لیلی، مجنون بر سر مزار او می‌ماند و همان‌جا می‌میرد. یک سال می‌گذرد و مردمان به حال خود در دنیای مادی گرفتارند. پیکر

۱. کهتاب، بر وزن مهتاب، ضمادی است مرکب از چندین گیاه که می‌جوشانند و گرماگرم بر روی ورم اعضای حیوانات می‌گذارند تا دفع ورم شود؛ یعنی ای کسی که چون خر آسیاکهن لنگی و کهتاب ورم لنگی تو روی کهربا با رنگ تو است (وحیددستگردی الف، ۱۳۸۱: ۲٦۱).

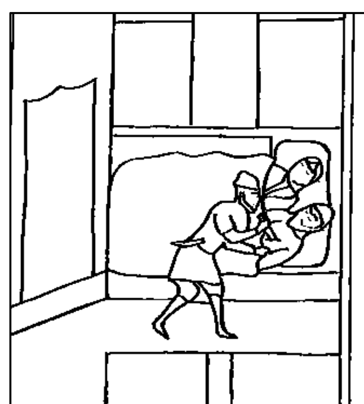
۲. خراس، به معنی آسیای بزرگی است که به قوه اسب و گاو و استر گردش کند (همان).

مجنون خیلی کوچک و نحیف و کمرنگ در پایین نگاره ترسیم شده است. داستان در یکی از قبایل عرب اتفاق افتاده و این موضوع با توجه به چادرها و پوشش گیاهی تا حدودی با واقع‌گرایی در نگاره منعکس شده است. در شعر به چشمه آبی که از دل صخره‌ها جوشیده (سمت راست پایین) اشاره نشده است و نگارگر با استفاده از تخیل خود و به‌صورت سمبولیک آن را تصویر کرده که در اینجا نماد روشنایی و گشایش به‌سوی دنیای متعالی است.

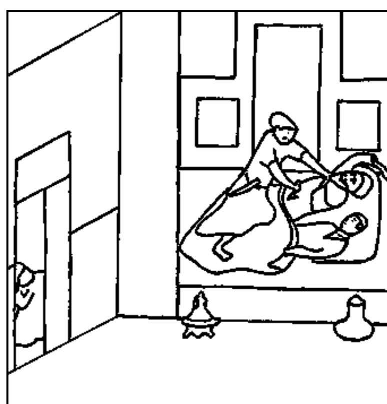
تحلیل ویژگی‌های تصویری

نگاره کشته شدن خسرو به دست شیرویه

نگاره پیشین (تصویر A-1) قاب صفحه ۳۱,۹×۴۷,۳ سانتیمتر، قاب تصویر ۱۳,۷×۲۳,۷ سانتیمتر است که با نسبت‌های ۱/۱,۷۲۹ (تقریباً برابر با مستطیل رادیکال ۳) منطبق است. کادر نگاره ساده است. کتیبه‌های نوشتاری در بالا و پایین به‌صورت متقارن قرار دارند. نوشتار این نگاره به‌صورت نظم و به خط نستعلیق است. منظره‌پردازی به‌صورت واقع‌گرایانه است. نگارگر فضای بسته و داخل اتاق‌خواب خسرو و شیرین را با توجه به سبک معماری و تزئینات عهد تیموری تصویر کرده است. چهره‌ها مغول‌وار هستند. سه چهره در تصویر وجود دارد، چهره شیرویه که به‌صورت نیم‌رخ و چهره‌های خسرو و شیرین به‌صورت سه‌رخ هستند. پیکر شیرویه به‌طور کامل و با هیبتی لاغر اندام آمده و نسبت بین سر و بدن رعایت نشده و سر بزرگ‌تر است. حالات پیکرها ساده و قراردادی است. جامگان، به‌تدریج از سبک مغولی آن‌ها کاسته شده و سبک ایرانی و بومی به خود می‌گیرند. رنگ‌پردازی تخت و بدون سایه و کنتراست رنگی کمی وجود دارد. رنگ‌های میانه غالب هستند و محدوده رنگی شامل سبز و آبی و طلائی است. ابعاد نگاره پسین (تصویر B-1) ۲۰×۱۴ سانتیمتر است که مقدار تناسبات آن برابر با ۱/۱,۴۲۸ منطبق با مستطیل رادیکال ۲ (۱/۱,۴۱۴) است. بهزاد اغلب نوشتار مربوط به نگاره‌هایی که تصویر می‌کرده را خودش می‌نوشته است (سودآور، ۱۳۹۲: ۹۸). کتیبه عربی بالای سردر ورودی، عبارت همیشگی بهزاد «یا مفتح الابواب» است که به خط نسخ است. بقیه نوشتار به خط نستعلیق است. کادر این نگاره مانند اغلب آثار بهزاد شکسته و پلکانی است. پرداختن به‌جزئیات معماری و تزئینات به نحو احسن در این نگاره دیده می‌شود. چهره‌ها مغولی و به‌صورت سه‌رخ هستند. تنها پیکری که کامل تصویر شده، پیکر شیرویه است که تقریباً تناسب مناسبی بین سر و بدنش وجود دارد (تصویر ۸). مشخصات بارز سبک بهزاد مانند نشان دادن حالات بدن پیکره‌ها متناسب با موضوع داستان به‌صورت واقع‌گرایانه در حالت تهاجمی بدن شیرویه و دست راست خسرو که از شدت درد به بالا آمده و با دست چپ جلوی حمله خصم را گرفته، دیده می‌شود. در رنگ-پردازی، رنگ‌های سرد و تیره غالب هستند و رنگ قرمز در نقطه تمرکز نگاره در لباس شیرین بکار رفته است.



تصویر ۷: طرح خطی نگاره کشته شدن خسرو (هرات پیشین)



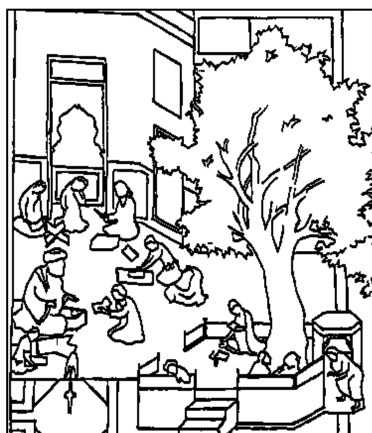
تصویر ۸: طرح خطی نگاره کشته شدن خسرو (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

نگاره لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

اندازه قاب صفحه در نگاره پیشین (تصویر ۲-A) ۳۱,۹×۴۷,۳ و اندازه قاب تصویر ۱۳,۷×۲۲,۷ سانتیمتر برابر با نسبت ۱/۱,۷۲۹، مستطیل رادیکال ۳ (۱/۱,۷۳۲) است. فضایِ داخل مکتب‌خانه با تزئینات ظریف معماری مرسوم عهد تیموری همراه است. ماجرای اصلی و شخصیت‌های اصلی به جهت مهم جلوه دادن در زیر محراب نقش شده‌اند. پیکره‌ها همگی به‌جز نفر سمت چپ نشسته‌اند و تقریباً تناسب سر و بدن رعایت شده به‌جز سر استاد که بزرگ‌تر است (تصویر ۹). چهره‌پردازی به‌صورت مغولی‌وار و سه‌رخ است. جامگان دختران شامل کلاه و سربند و به‌صورت ترکیبی از ایرانی و مغولی است. در لباس مردان نیز عمامه و کمربند نشان از ترکیبی مغولی و ایرانی دارد. رنگ‌پردازی به نسبت نگاره‌هایِ دیگر این نسخه از تنوع بیشتری برخوردار است. در اینجا تعادلی بین استفاده کردن از رنگ‌های سرد و گرم وجود دارد. اندازه صفحه نگاره پسین (تصویر ۲-B) در دسترس نیست اما ابعاد نگاره ۲۲×۱۴ سانتیمتر برابر با نسبت ۱/۱,۵۷۱ نزدیک به مستطیل طلایی (۱/۱,۶۱۸) است. اشعار نگاره به خط نستعلیق و کتیبه‌های عربی به خط رقاع است. منظره‌پردازی ترکیبی از معماری و تک‌درختی است که در حیات مکتب‌خانه وجود دارد. در این نگاره، نقاش با کشیدن تصویر لیلی و مجنون در جلوی محراب سعی در نشان دادن عشق حقیقی لیلی و مجنون و تأکید بر آن‌ها دارد. پیکرها کوچک و با حرکات طبیعی ترسیم‌شده‌اند، خصوصاً فردی که در مرکز تصویر به نظر می‌رسد در حال کار کاغذسازی است (تصویر ۱۰). عمامه استاد به سبک خراسانی و بومی است و بقیه پوشش‌های سر و جامگان ترکیبی از مغولی و ایرانی است. رنگ‌پردازی این نگاره به‌گونه‌ای هست که رنگ‌های طلایی و طیف‌های متفاوت رنگ زرد و اکر غالب هستند و کیفیت رنگی خوبی دارند، درعین‌حال تضاد رنگ‌های گرم و سرد، مکمل و تیره و روشن به‌خوبی در این نگاره قابل‌مشاهده است. رنگ‌های ثانویه و خنثی در سطوح بزرگ و رنگ‌های اصلی و خالص در سطوح کوچک‌تر استفاده شده‌اند.


تصویر ۹: طرح خطی نگاره لیلی و مجنون در مکتب (هرات پیشین)


تصویر ۱۰: طرح خطی نگاره لیلی و مجنون در مکتب (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

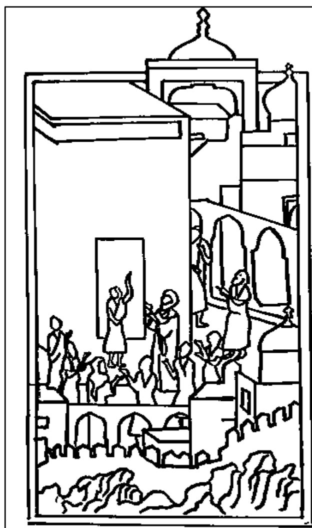
رفتن مجنون به خانه کعبه

نگاره پیشین (تصویر ۳-A) قاب صفحه ۳۱,۹×۴۷,۳ سانتیمتر است. اندازه‌ی نگاره در دسترس نیست. این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌های خمسه نظامی موجود در موزه ارمیتاژ، دارای کادری شکسته و پلکانی است. تقریباً نیمی از گستره به آسمان با رنگ آبی اختصاص پیدا کرده است. تناسبات خانه کعبه رعایت نشده و همچنین پیکره‌ها نسبت به کعبه بزرگ‌تر هستند. نگارگر در سمت چپ فضای شهر مکه را از خانه کعبه به‌صورت مجزا تصویر کرده است (تصویر ۱۱). ابعاد نگاره پسین (تصویر ۳-B) ۲۰× ۱۴ سانتیمتر است که مقدار تناسبات آن برابر با ۱/۱,۴۲۸ منطبق با مستطیل رادیکال ۲ (۱/۱,۴۱۴) است. کادر تصویر در قسمت تحتانی تصویر کاملاً بسته و در چارچوب مستطیلی خود گرفتار است، لیکن در بخش فوقانی با خروج گنبد، شکسته شده و

رابطی میان دنیای بسته و محدود زمینی و عالم آزاد ملکوتی را فراهم ساخته است (تصویر ۱۲). نسبت پیکره‌ها با محیط واقعی و حرکات و جنبش آن‌ها نرم و روان است. نگارگر از نمایش فضای تخیلی دوری جسته و تابع متن ادبی روایت است.



تصویر ۱۱: طرح خطی نگاره مجنون در کعبه (هرات پیشین)

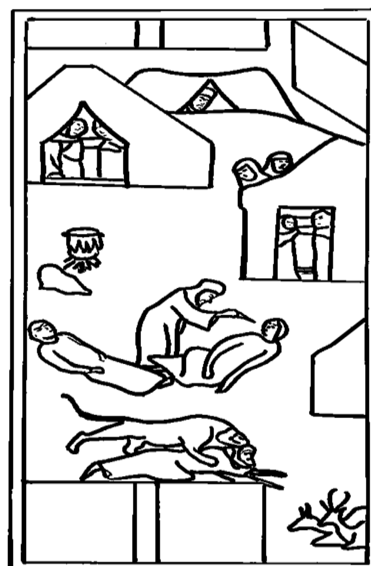


تصویر ۱۲: طرح خطی نگاره مجنون در کعبه (هرات پسین)

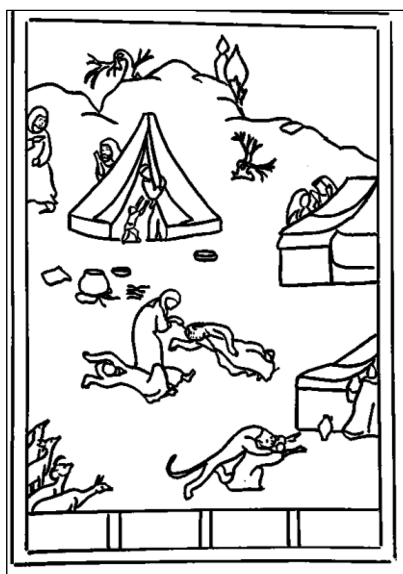
(مأخذ: نگارندگان)

نگاره از هوش رفتن لیلی و مجنون

نگاره پیشین (تصویر ۴-A) قاب صفحه ۳۱,۹×۴۷,۳ سانتیمتر است و متأسفانه ابعاد کادر تصویر در دسترس نیست. منظره‌پردازی در این نگاره واقع‌گرایانه و منطبق با صحرای حجاز و دارای افق رفیع است (تصویر ۱۳). آسمان کمتر از یک‌سوم بالا را به خود اختصاص داده و به رنگ آبی است. یازده پیکره‌ی انسانی و سه پیکر حیوانی وجود دارد. پیکره‌های انسانی دارای سرهای بزرگ‌تر نسبت به بدنشان هستند. مجنون با لباس آبی‌رنگی که در اکثر نگاره‌های این دوره دارد مصور شده و لیلی با لباسی با ترکیب رنگ سبز و قرمز مصور شده است. نگاره پسین (تصویر ۴-B): در اینجا نیز اندازه کادر نگاره در دسترس نیست. منظره‌پردازی که به‌صورت واقع‌گرایانه بدان پرداخته‌شده، شامل افق رفیع و آسمانی به رنگ طلایی و صخره‌های اسفنجی در بالا و بوته-های پراکنده است. مجنون با لباس آبی همیشگی و لباس لیلی به رنگ اکر است. چادرها با جزئیات چشمگیری تصویر شده‌اند (تصویر ۱۴). رنگ‌های سرد و گرم در تعادل هستند و استفاده مناسب از آن‌ها سبب شده تا نگاه مخاطب به سمت سوژه اصلی هدایت شود.



تصویر ۱۳: طرح‌خطی نگاره از هوش رفتن ... (پیشین)



تصویر ۱۴: طرح‌خطی نگاره از هوش رفتن ... (پسین)

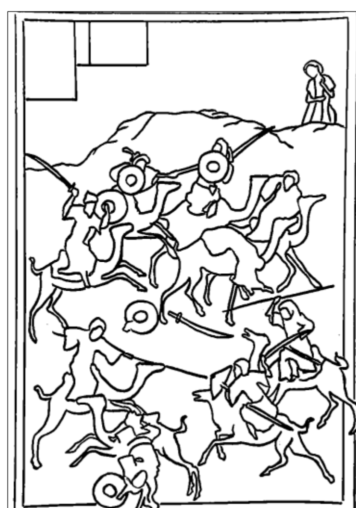
(مأخذ: نگارندگان)

نگاره مجنون در جنگ قبایل

نگاره پیشین (تصویر ۵-A)، کادر نگاره در سمت چپ شکستگی دارد و قسمتی از صخره‌ها خارج از کادر اصلی نگاره هستند (تصویر ۱۵). تقریباً نیمی از گستره اصلی به آسمان اختصاص پیدا کرده و دو بیت از منظومه در کادرهای نامتقارنی در بالا سمت راست آورده شده است. چهره‌ها ترکیبی از مغولی و ایرانی و عرب هستند. رنگ‌های سرد و خنثی غالب هستند. اندازه‌ی نگاره پسین (تصویر ۵-B) ۸,۵×۱۲,۵ سانتیمتر و نسبت اضلاع آن ۱/۴۷۰ است که نزدیک به مستطیل $\sqrt{2}$ (۱/۴۱۴) است. این نگاره دارای کادری ساده است که در بخش‌هایی پای شتران و افراد بر روی کادر نگاره ترسیم شده است. حالت طبیعی پیکره‌های انسانی و حیوانی به‌خوبی نشان داده‌شده و تناسبات در آن‌ها رعایت شده است (تصویر ۱۶). رنگ‌های گرم غالب هستند و به مهیج نشان دادن این نگاره کمک کرده‌اند.



تصویر ۱۵: طرح خطی نگاره مجنون در جنگ قبایل (هرات پیشین)

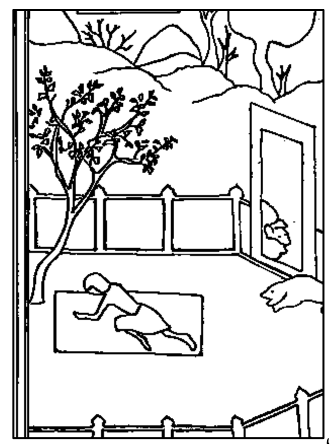


تصویر ۱۶: طرح خطی نگاره مجنون در جنگ قبایل (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

نگاره مجنون بر مزار لیلی

در اینجا ابعاد قاب صفحه نگاره پیشین (تصویر ٦-A) ٤٧,٣×٣١,٩ و قاب تصویر ٢٣,٧×١٣,٧ سانتیمتر است و نسبت آن برابر با ۱/۱,۷۲۹ است که با مستطیل رادیکال ۳ (۱/۱,۷۳۲) تقریباً هماهنگ است. کمتر از یک‌سوم بالای نگاره به آسمان اختصاص پیدا کرده و دارای افق رفیع است. منظره‌پردازی ساده و بدون پیچیدگی و عناصر آن کم است (تصویر ۱۷). مناظر به‌صورت طبیعت‌گرایانه و تخیلی ترسیم شده‌اند. در پیکرنگاری مجنون تناسبات رعایت نشده و سر به نسبت دست و پا بزرگ‌تر است. به‌طورکلی رنگ‌پردازی آن محافظه‌کارانه و طبیعت‌گرایانه است. اندازه قاب تصویر در نگاره پسین (تصویر ٦-B) ۱۴×۲۲ سانتیمتر است که نسبت آن برابر با ۱/۱,۵۷۱ تقریباً برابر با مستطیل طلایی (۱/۱,٦۱۸) است. منظره‌پردازی و پرداختن به جزئیات تلفیقی از واقعیت و عالم خیال نگارگر است. پوشش گیاهی و صخره‌های اسفنجی از سمت راست نگاره از کادر خارج‌شده‌اند و پیکر مجنون در جهت خروج این صخره‌ها از کادر است (تصویر ۱۸)؛ گویی روح او و عشقش از عالم زمینی جداشده و به آسمان می‌رود. نگارگر سعی کرده تا حالات دست و بدن پیکرها واقعی و طبیعی باشد مانند زنی که در بالای نگاره در حال ریسندگی است. رنگ‌پردازی به‌صورت متنوع و غالب رنگ‌های بکار رفته سرد و خنثی است که در نقاطی از تصویر به نظر می‌رسد نگارگر به‌طور آگاهانه و علمی از رنگ‌های گرم استفاده کرده است. در سمت راست در قسمت چشمه‌سار آب به رنگ تیره دیده می‌شود و این به دلیل استفاده از رنگ نقره‌ای برای نشان دادن رنگ و تلالو آب است که با گذشت زمان و اکسید شدن فلز نقره در مجاورت هوا این اتفاق روی داده است.



تصویر ۱۷: طرح خطی نگاره مجنون بر مزار (هرات پیشین)



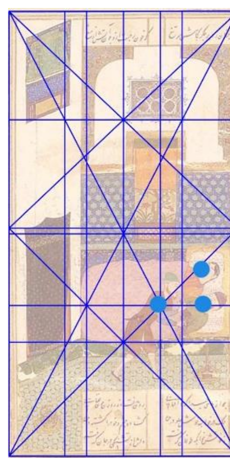
تصویر ۱۸: طرح خطی مجنون بر مزار (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

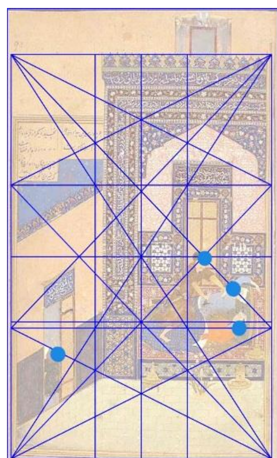
تحلیل ویژگی‌های ساختاری

نگاره کشته شدن خسرو به دست شیرویه

ترکیب‌بندی نگاره پیشین (تصویر ۱-A) به‌صورت ساده، متمرکز و غیرقرینه است. نقطه تمرکز نگاره، سمت راست پایین است. فضای نگاره بسته است. عناصر اصلی بر روی خطوط رهنمونگر واقع‌شده‌اند (تصویر ۱۹). کیفیت اجرا خوب و برای قلمگیری و دورگیری از خطوط یکدست و ظریف استفاده شده است. فضایِ نگاره پسین (تصویر ۱-B) متشکل از دو فضایِ معماری‌گونه مستطیل شکل عمودی است که نگاره را به دو فضای مجزا تقسیم می‌کند که هرکدام از این مستطیل‌ها مولد هستند (تصویر ۲۰). ترکیب‌بندی غیرخطی و نامتقارن و غیرمتمرکز و پویا است و فضاسازی در نگاره به‌صورت باز و تک‌ساحتی است. نگارگر با قرار دادن ستون نوشتار و فردی در سمت چپ ایجاد تعادل در نگاره کرده است. قلمگیری به‌صورت کاملاً ظریف در جهت واقع‌گرایی بیشتر انجام شده است.



تصویر ۱۹: ترکیب‌بندی در نگاره قتل خسرو (هرات پیشین)

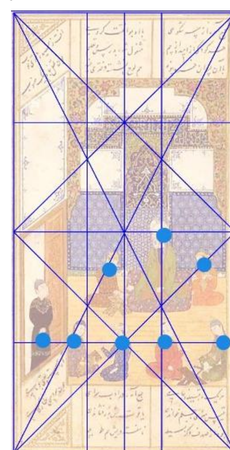


تصویر ۲۰: ترکیب‌بندی در نگاره قتل خسرو (هرات پسین)

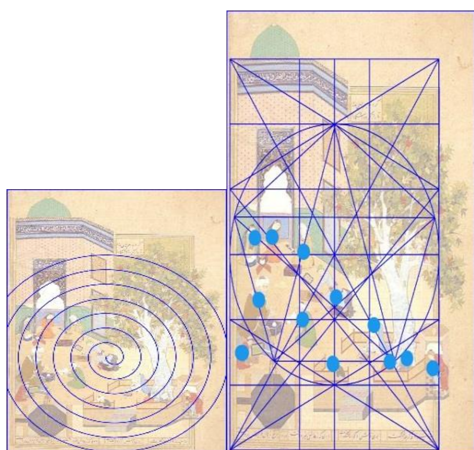
(مأخذ: نگارندگان)

نگاره لیلی و مجنون در مکتب‌خانه

ترکیب‌بندی نگاره پیشین (تصویر ۳-A) ساده و متقارن است و عناصر بر روی خطوط رهنمونگر و نقاط طلائی واقع‌شده‌اند (تصویر ۲۱). فضاسازی به‌صورت تک ساحتی و محدود و بسته است، جایی برای فضای تنفس در نظر گرفته نشده و اجرا به‌وسیله خطوط دورگیری کمرنگ و کم‌تحرک است. ساختار نگاره پسین (تصویر ۳-B) بر اساس حرکت مارپیچی سیمتریک[1] (منحنی که در هر دور از مرکز به‌طور یکنواخت دور می‌شود و هم‌مرکز و متقارن است) و حرکت بصری دوار است (تصویر ۲۲). نگارگر با استفاده از این ترکیب‌بندی سعی در ایجاد پیوند میان ریتم قرارگیری عناصر و موضوع مهیج داستان را دارد. فضاسازی به‌صورت چند ساحتی است و دورگیری و قلمگیری برای عناصری مانند درخت با استفاده از خطوط ملموس‌تر انجام‌شده و برای پیکره‌ها به‌وسیله خطوط نازک و سیال صورت گرفته است.



تصویر ۲۱: ترکیب‌بندی نگاره لیلی و مجنون (هرات پیشین)



تصویر ۲۲: ترکیب‌بندی نگاره لیلی و مجنون در مکتب (هرات پسین)

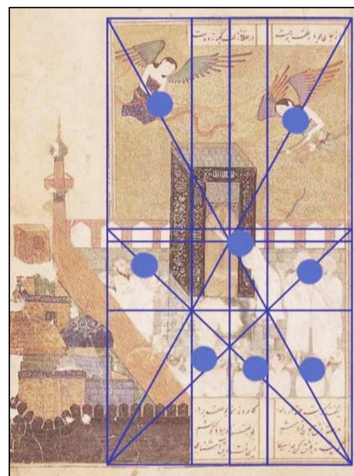
(مأخذ: نگارندگان)

رفتن مجنون به خانه کعبه

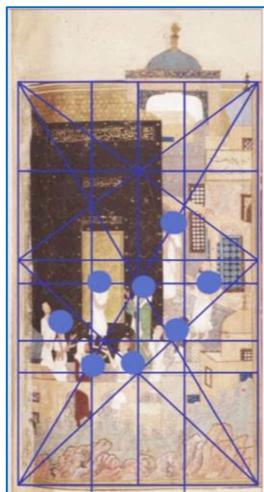
در ترکیب‌بندی نگاره پیشین (تصویر ۱-A) عناصر اصلی بر روی خطوط رهنمونگر واقع‌شده‌اند (تصویر ۲۳). فرشته‌ها و مجنون ترکیبی مثلثی دارند که بر رأس خود متکی است. کیفیت اجرا خوب و برای قلمگیری و دورگیری از خطوط یکدست و ظریف استفاده شده است. فضایِ نگاره پسین

1. Symmetric Spiral

(تصویر ۱-B) متشکل از دو فضایِ معماری‌گونه مستطیل شکل عمودی است که نگاره را به دو فضای مجزا تقسیم می‌کند که هرکدام از این مستطیل‌ها مولد هستند (تصویر ۲۴). ترکیب‌بندی غیرخطی و نامتقارن و غیرمتمرکز و پویا است و فضاسازی در نگاره به‌صورت باز و تک‌ساحتی است. قلمگیری به‌صورت کاملاً ظریف در جهت واقع‌گرایی بیشتر انجام شده است.



تصویر ۲۳: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در کعبه (هرات پیشین)

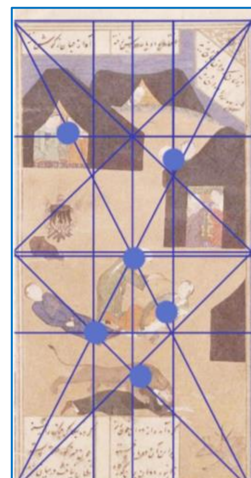


تصویر ۲۴: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در کعبه (هرات پسین)

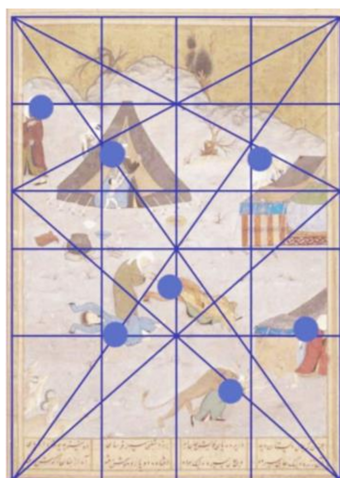
(مأخذ: نگارندگان)

نگاره از هوش رفتن لیلی و مجنون

در نگاره پیشین (تصویر ۴-A) ترکیب‌بندی به‌صورت خطی و عناصر بر روی خطوط رهنمونگر اصلی قرار دارند. فضاسازی تک ساحتی و بسته است و درعین‌حال که فضای تنفس اندکی وجود دارد و تعداد عناصر نسبتاً زیاد است، ولی باعث شلوغی نگاره نشده است (تصویر ۲۵). نگاره پسین (تصویر ۴-B) دارای ترکیب‌بندی پویا است به‌گونه‌ای که عناصر و حرکتشان گویی بر روی خطی مارپیچ مانند از پایین سمت راست شروع می‌شوند و از بالا سمت چپ خارج می‌شوند (تصویر ۲۶).



تصویر ۲۵: ترکیب‌بندی نگاره از هوش رفتن (هرات پیشین)

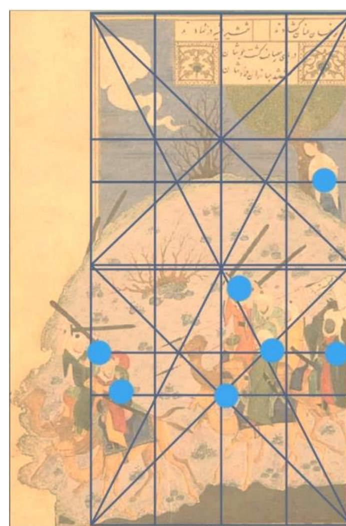


تصویر ۲۶: ترکیب‌بندی نگاره از هوش رفتن (هرات پسین)

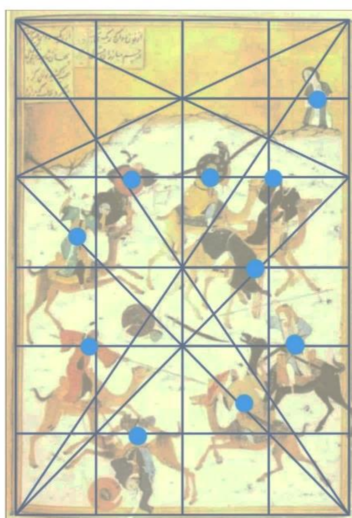
(مأخذ: نگارندگان)

نگاره مجنون در جنگ قبایل

نگاره پیشین (تصویر ۵–A) این نگاره برخلاف دیگر نگاره‌های این دوره عناصر بیشتری دارد که در راستای بیان داستان اصلی است. مرکز ثقل نگاره در قسمت پایین قرار دارد و عناصر بر روی نقاط طلایی قرار دارند، به نظر می‌رسد حرکت عناصر از سمت راست شروع‌شده و از سمت چپ در جهت بیرون‌زدگی از کادر خارج شده است (تصویر ۲۷). نگاره پسین (تصویر ۵–B)، ترکیب‌بندی این نگاره به‌گونه‌ای است که مانند دیگر آثار بهزاد، عناصر بر روی مارپیچی در مرکز واقع‌شده‌اند. فضای نگاره باز و تک ساحتی است و پویایی مطلوبی دیده می‌شود (تصویر ۲۸).



تصویر ۲۷: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در جنگ قبایل (هرات پیشین)

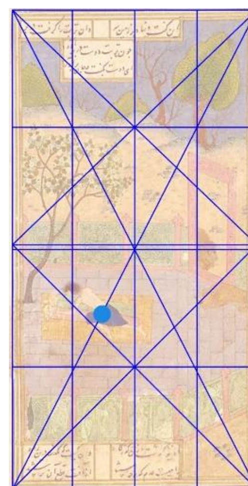


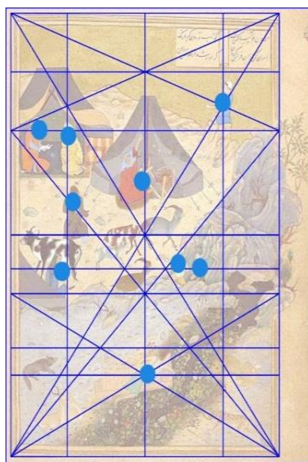
تصویر ۲۸: ترکیب‌بندی نگاره مجنون در جنگ قبایل (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

نگاره مجنون بر مزار لیلی

در نگاره پیشین (تصویر ٦-A) ترکیب‌بندی غیرمتمرکز و متقارن و ساختار آن ایستا و غیرفعال است. عناصر بر روی خطوط رهنمونگر قرار دارند و پیکر مجنون به‌عنوان عنصر اصلی درست بر روی محل تلاقی قطر مستطیل کادر اصلی و مربع شاخص قرار دارد (تصویر ۲۹). فضاسازی به‌صورت بسته و قلمگیری کمرنگ، ظریف و یکدست است. ترکیب-بندی نگاره پسین (B-٦) بر اساس محور عمودی مستطیل کادر اصلی تا حدودی متقارن است. عناصر بر نقاط طلائی و خطوط رهنمونگر واقع‌شده‌اند و حرکت‌های راست خطی افقی، عمودی و اریب دارند (تصویر ۳۰). نگاه در جهت حرکت عمودی خود از پایین به بالا، با برخود به عناصر متعدد، از راست به چپ و بالعکس در حرکت است. سطحی که در بالا به آسمان اختصاص پیدا کرده، به چند ساحتی بودن و فضای باز و تنفس این نگاره کمک می‌کند و هر بخش فضا مکانی برای وقوع رویدادی مستقل است و دورگیری به‌صورت یکدست و ظریف و سیال انجام شده است.


تصویر ۲۹: ترکیب‌بندی نگاره مجنون بر مزار (هرات پیشین)


تصویر ۳۰: ترکیب‌بندی نگاره مجنون بر مزار (هرات پسین)

(مأخذ: نگارندگان)

تحلیل یافته‌ها

تحلیل و تطبیق ویژگی‌های زیباشناختی و فرمی خمسه‌نگاری دوران پیشین و پسین مکتب هرات، از حیث ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری نتایج قابل‌توجهی در اختیار می‌گذارد که نشان از تفاوت خمسه‌نگاری و توجه به مضامین این‌چنینی در دو دورهٔ زمانی مکتب پیشین و پسین هرات تیموری دارد. در تحلیل ویژگی‌های محتوایی نگاره‌های نسخه مکتب هرات پیشین، در هر نگاره انتخاب مستقیم از ابیات همان بخش از منظومه دیده می‌شود. گویی نگارگر عهد شاهرخ صرفاً مضمون شعری مرتبط با داستان را مصور کرده است، درحالی‌که در عهد سلطان حسین بایقرا، نگارگر علاوه بر واقع‌نمایی داستان و نمایاندن روایت، تلاش برای رساندن مفهومی ورای اشعار داشته که این نکته را می‌توان از تنوع اشعار خارج از خمسه و دعاهای موجود در کتیبه‌های مکتب هرات پسین که سنجیده انتخاب‌شده و در جهت تقویت مفاهیم روایت به‌کاررفته‌اند، استنباط کرد. در خمسه‌نگاری عصر شاهرخ تیموری، نمایش فضای تخیلی صرفاً با کاربست عناصر فراواقع همچون فرشته ترسیم شده بدون آنکه لایه‌های پنهان معانی در بطن آن وجود داشته باشد، حال آنکه در نگارگری عصر سلطان حسین بایقرا کیفیت ممتازی در نمایش عناصر نمادین دیده می‌شود که در عین حفظ رویکرد واقع‌گرا در تصویر و وفاداری به اصل روایت، به نیکی به کار گرفته شده است (جدول ۱).

جدول ۱: تحلیل تطبیقی ویژگی‌های محتوایی خمسه‌نگاری دو دوره پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات تیموری (مأخذ: نگارندگان)

ویژگی محتوایی	ارتباط با متن		خمسه هرات پیشین						خمسه هرات پسین					
			نگاره ۱- A	نگاره ۲- A	نگاره A-۳	نگاره ۴- A	نگاره A-۵	نگاره ۶- A	نگاره ۱- B	نگاره ۲- B	نگاره ۳- B	نگاره ۴- B	نگاره B-۵	نگاره ۶- B
		تشابه	اصل داستان- حدود سنی ده سال برای دانش‌آموزان	اصل داستان- ظروف آبخوری	اصل داستان	اصل داستان- جزئیات و حیوان	اصل داستان	اصل داستان‌حضور حیوانات	اصل داستان	حضور حیوانات و مردمی مشغول کار	اصل داستان	اصل داستان-جزئیات-	اصل داستان	اصل داستان- زمان- خنجر بر جگرگاه
		تفارق	وجود فرد سمت چپ در داستان قید نشده	درختی پر از شکوفه در داستان بازتاب ندارد	فرشته‌ها	رنگ لباس‌ به شیر اشاره نشده فقط درندگان	درخت سرو در داستان نمود ندارد	خنجر بر جگرگاه وارد می‌شود اما در نگاره بر قلب	در داستان اشاره نشده هر کس مشغول چه‌کاری است	فرد سمت چپ نگاره در داستان بازتاب ندارد	رنگ لباس‌ها	رنگ لباس به شیر اشاره نشده فقط درندگان	ندارد	وجود چشمه در داستان بازتاب ندارد

در تحلیل ویژگی‌های تصویری و ساختاری خمسه‌نگاری مکتب هرات پیشین، تبعیت از اصول نگارگری ایرانی که متأثر از مکاتب پیش از عصر تیموری است با نمایش ساده و عدم کاربست ویژگی‌های پیچیده و ناب تصویری نمایان است. شاید دلیل آن را بتوان در نوع سیاست‌های حاکم بر این دوره و عدم علاقه شاهرخ به خمسه‌نگاری دانست. بعد از عصر شاهرخ، می‌توان شکوفایی و به ثمر نشستن خمسه‌نگاری را مشاهده کرد که در زمان سلطان حسین بایقرا به اوج می‌رسد. توانایی نگارگران مکتب پسین در نمایش جزییات تصویری روایت با نمایش ویژگی‌های نمادین و رمزآمیز بدون آنکه در پوسته‌ی تصویر لطمه‌ای به فضای واقع‌گرای اثر وارد شود، به‌وضوح قابل‌مشاهده است. نکته حائز اهمیت در این مکتب، حضور شاهد در اغلب نگاره‌ها است که عضوی ثالث به‌عنوان ناظر بر واقعه است. در اصطلاح عرفا، شاهد به معنی حاضر است و تجلی جمالی ذات مطلق در لباس شاهد. شاهد حق است به اعتبار ظهور و حضور و اطلاق می‌شود بر آنچه حاضر در قلب انسان است و همواره در فکر و به یاد اوست. در اصطلاح صوفیه نیز شاهد عبارت است از آنچه در دل آدمی حضورداشته و یاد آن در دل غالب باشد (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴۷۲/۹). این ویژگی در کنار تمایزبخشی ممتاز در نمایش دو عالم مادی و معنوی و به تصویر کشیدن فضاهای چندساحتی در نگاره‌های مکتب پسین، نشان از گرایش‌های عرفانی هنرمندان و یا اشراف ایشان به این حوزه از مضامین ادبی دارد که کیفیت بصری خمسه عصر سلطان حسین بایقرا را با چاشنی عرفان زینت داده است (جدول ۲).

جدول ۲: تحلیل تطبیقی ویژگی‌های تصویری و ساختاری خمسه‌نگاری دوران پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات (مأخذ: نگارندگان)

			خمسه هرات پیشین						خمسه هرات پسین					
			نگاره A-۱	نگاره A-۲	نگاره A-۳	نگاره A-۴	نگاره A-۵	نگاره A-۶	نگاره B-۱	نگاره B-۲	نگاره B-۳	نگاره B-۴	نگاره B-۵	نگاره B-۶
ویژگی تصویری	کادر و حاشیه	ارتباط کادر با تناسبات طلایی	$\sqrt{3}$	$\sqrt{3}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{3}$	$\sqrt{1.618}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{3}$	$\sqrt{1.618}$	$\sqrt{2}$	$\sqrt{1.618}$
		فرم کادر	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی
		حاشیه‌نگاری	_	_	✓	_	✓	_	✓	_	✓	_	✓	✓
		کادر شکسته	_	_	✓	_	✓	_	✓	✓	✓	_	✓	✓
	منظره‌پردازی	افق دید	محدود	محدود	رفیع	رفیع	رفیع	رفیع	رفیع	محدود	محدود	رفیع	رفیع	رفیع
		میزان اشغال فضای تصویر	۴۵%	۶۰%	۶۰%	۷۰%	۸۰%	۷۵%	۸۰%	۷۵%	۱۰۰%	۸۵%	۸۵%	۶۵%
		عناصر: طبیعی	_	_	_	✓	✓	✓	✓	✓	_	✓	✓	_
		عناصر: معماری	✓	✓	✓	_	_	_	✓	✓	✓	_	_	_
		عناصر: سایر	_	ظروف آبخوری- پرده	_	_	_	_	حوض آب-	آسمان شب- ظروف	_	_	_	چادرها- حیوانات
	چهره‌پردازی	قالب قراردادی	✓	✓	✓	✓	_	_	✓	✓	✓	✓	✓	تاحدودی
		بیان حالات عاطفی	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	تاحدودی	دارد	ندارد
		محاسن	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد
		بومی/غیربومی	بومی و غیربومی	غیربومی	غیربومی	غیربومی	غیربومی، بومی	_	بومی و غیربومی	غیربومی	غیربومی	غیربومی	بیشتر بومی	بومی و غیربومی
	پیکرنگاری	تناسبات انسانی	_	_	_	_	_	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		فرمت قراردادی	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	ندارد	ندارد	دارد	ندارد	ندارد	ندارد

طبقات اجتماعی	تعدد: انسانی	تعدد: حیوانی	جامگان: بومی/غیربومی	جامگان: تنوع فرمی	جامگان: رنگ و جزییات	رنگ: گزینهٔ رنگی	رنگ: رنگ‌های مکمل	رنگ: شیوه رنگ‌آمیزی	رنگ: سایه‌روشن	اجرا: خطوط دورگیری	اجرا: نمایش جزییات
شاه و فرد مهاجم کلاه‌های متفاوت دارند	۸	–	بومی و غیربومی	✓	تنوع رنگی با جزئیات	آبی، قرمز، سبز، زرد	✓	تخت	–	✓	✓
استاد و شاگرد کلاه‌ها و رداهای متفاوت دارند	۳	–	بومی و غیربومی	✓	تنوع رنگی	آبی، قرمز، سبز	✓	تخت	–	✓	✓
لباس احرام	۱۵	۳	لباس احرام	–	–	طلایی، اکر، سفید	–	تخت	–	✓	✓
تفاوت در سربند زنان	۱۱	۵	بومی و غیربومی	–	تاحدودی	اکر، آبی، سیاه، سبز	✓	تخت	–	✓	تاحدودی
لباس رزم	۱۰	۹	بومی و غیربومی	–	تنوع رنگی با جزئیات	آبی، خاکستری، رنگ‌های گرم	✓	تخت	–	✓	✓
فرد عاشق‌پیشه نیمه عریان است	۱	۲	نیمه عریان	–	–	آبی، سبز، زرد	–	تخت	–	✓	✓
مهاجم و شاه کلاه‌های متمایز دارند	۱۲	–	بومی و غیربومی	✓	تنوع رنگی با جزئیات	سبز، زرد، قرمز، آبی	✓	تخت	–	✓	✓
ردا و لباس استاد و شاگرد متمایز است	۳	–	بیشتر بومی	✓	تنوع رنگی با جزئیات	آبی، زرد، سبز، قرمز	✓	تخت	–	✓	✓
ردا و عمامه پدر مجنون که احرام نپوشیده	۱۰	–	بومی و احرام	✓	تنوع رنگی	آبی، سیاه، سبز	✓	تخت	–	✓	✓
تفاوت در سربند زنان با جایگاه بالاتر و همین‌طور تفاوت ردای زنان و مردان	۱۲	۵	بومی و غیربومی	✓	تنوع رنگی با جزئیات	آبی، طلایی، قرمز، سبز	✓	تخت	–	✓	✓
لباس رزم	۹	۹	بیشتر بومی	✓	جزئیات	طلائی، قرمز و اکر	✓	تخت	–	✓	✓
افراد مشغول کار لباس‌های متفاوتی نسبت به بقیه افراد دارند	۹	۱۰	بیشتر بومی	✓	تنوع رنگی با جزئیات	سبز، خاکستری، زرد، قرمز	✓	تخت	تا حدودی	✓	✓

ویژگی ساختاری: ترکیب‌بندی - متقارن/ غیرمتقارن	ترکیب‌بندی - پویا/ایستا	ترکیب‌بندی - مارپیچ	سوژه اصلی - محل قرارگیری	سوژه اصلی - تناسبات طلایی	سوژه اصلی - تأکید/ عدم تأکید	فضا - فضاسازی	فضا - فضای خلاء	کیفیت	رویکرد
متقارن	ایستا	–	نقاط طلائی، میانه نگاره	✓	تأکید دارد	بسته	–	خوب	سمبولیک- تزئینی
نامتقارن	ایستا	–	نقاط طلائی، سمت راست	✓	تأکید دارد	بسته	–	خوب	تزئینی
نامتقارن	ایستا	–	نقاط طلائی، مرکز	✓	تأکید دارد	باز	✓	متوسط	سمبولیک
متقارن	ایستا	–	نقاط طلائی، مرکز	✓	تأکید دارد	بسته	–	خوب	سمبولیک- تزئینی
نامتقارن	ایستا	–	نقاط طلائی، پایین	✓	تأکید دارد	باز	✓	خوب	سمبولیک- تزئینی
متقارن	ایستا	–	نقاط طلائی سمت چپ	✓	تأکید دارد	بسته	✓	متوسط	سمبولیک- تزئینی
نامتقارن	پویا	اسپیرال سیمتریک	نقاط طلائی، سمت چپ	✓	تأکید دارد	بسته	–	عالی	واقع‌نمایی و طبیعت‌گرایی
نامتقارن	پویا	–	نقاط طلائی، پایین چپ	✓	تأکید دارد	باز	✓	عالی	واقع‌نمایی
نامتقارن	پویا	–	نقاط طلائی، مرکز	✓	تأکید دارد	بسته	–	خوب	سمبولیک- تزئینی
نامتقارن	پویا	مارپیچ	نقاط طلائی، مرکز	✓	تأکید دارد	بسته	✓	عالی	واقع‌نمایی- سمبولیک
نامتقارن	پویا	مارپیچ	نقاط طلائی، مرکز	✓	تأکید دارد	باز	✓	عالی	واقع‌نمایی- تزئینی
نامتقارن	پویا	اسپیرال سیمتریک	نقاط طلایی، پایین	✓	تأکید ندارد	باز	✓	خوب	طبیعت‌گرای و واقع‌نمایی

وجوه اشتراک: در خمسه‌نگاری هر دو دوره رنگ‌پردازی به‌صورت تخت و بدون سایه‌پردازی است و مصورسازی تحت تأثیر باورهای مذهبی و عرفانی رایج آن زمان بوده است. ترکیب‌بندی نگاره‌های قتل خسرو به دست شیرویه (تصاویر ۱-A و ۱-B) شبیه هم هستند. برخی محققان این شباهت را این‌گونه عنوان می‌کنند که در دوره تیموری از منظر زیبایی‌شناختی، قوانین روشنی وجود داشته که هم شامل استفاده از نمونه‌های هنری قبل است و هم نوآوری در آن‌ها مطرح است (Golombek and Subtelny, 1992: 72). به‌طور مثال در خمسه نظامی لنینگراد ترکیب‌بندی تعدادی از نگاره‌ها مشابه گلچین اسکندر سلطان است که این تشابه به دلیل احترام به هنر اساتید ادوار گذشته و نشان دادن اینکه مهارتشان کمتر از آن اساتید نبوده، است و به‌نوعی جزوه قوانین قراردادی نگارگری ایرانی محسوب می‌شده است (Ibid: 74).

وجوه افتراق: از تفاوت‌های بارز فرمی نگاره‌های دو نسخه، یکی، استفاده از کادر ساده و شکسته است که نگاره‌ها در نسخه پسین اغلب با فرمی شکسته و پلکانی همراه هستند درحالی‌که اکثر نگاره‌های نسخه پیشین کادری ساده دارند و دیگری کاربست ترکیب‌بندی‌های ساده و متقارن و ایستا در نگاره‌های پیشین در مقابل ترکیب‌بندی‌های دایره‌وار و پویای نگاره‌های پسین، همین‌طور رواج واقع‌گرایی بیشتر در پیکر-نگاری نگاره‌های هرات پسین دیده می‌شود. از لحاظ رنگ-پردازی، استفاده از رنگ‌های مکمل و درخشان و متنوع در دوره پسین دیده می‌شود درحالی‌که رنگ‌ها در دوره پیشین غالباً یکنواخت با محدوده رنگی کم و بدون تضاد درجه رنگی می‌باشند. از دیگر وجوه تفارق نگاره‌های این دو دوره می‌توان به استفاده از کتیبه‌های منقوش به زبان عربی در دوره هرات پسین و فقدان آن‌ها در دوره هرات پیشین اشاره کرد به‌استثناء نگاره مجنون در کعبه که در هر دو دوره دارای کتیبه به زبان عربی است که تفاوت محتوایی این کتیبه‌ها که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، تغییر در رویکردها و باورهای دینی (رواج مذهب تسنن در هرات پیشین و رواج تشیع و تصوف در مکتب هرات پسین) در این دو دوره را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

قیاس ویژگی‌های زیباشناختی خمسه‌نگاری در دو دورۀ مهم پیشین و پسین مکتب نگارگری هرات تیموری، شناخت کامل‌تری را نسبت به نوع نگرش و دریافت اهل هنر از محتوای ادبی خمسه نظامی و شیوۀ مصورسازی آن در هر دوره نمایان می‌سازد. تحلیل آثار منتخب دورۀ پیشین، به‌عنوان عصر آغازین نگارگری هرات در دوره شاهرخ تیموری و آثار دورۀ پسین، به‌عنوان عصر شکوفایی و بلوغ این مکتب در دوره سلطان حسین بایقرا، نشان می‌دهد که باوجود اشتراکاتی در خمسه‌نگاری این دو دوره، تفاوت‌هایی وجود دارد که نشانگر ارتقای سطح کیفی آثار و توانمندی نگارگران دوره پسین است. آنچه در تحلیل ویژگی‌های محتوایی، تصویری و ساختاری نگاره‌های منتخب نسخ خمسه نظامی در عصر تیموری مشهود است، توجه نگارگران مکاتب پیشین و پسین به متن روایت و سعی ایشان در همگامی با روایت است، اما نوع همگامی تصویر با متن در این دو دورۀ مهم تاریخ نگارگری ایران، تفاوتی بنیادین با یکدیگر دارد. هنرمند مکتب پیشین هرات صرفاً خود را مقید به نمایش روایت دانسته و با الهام از آموزه‌های هنری خود که عمدتاً ریشه در سنت نگارگری پیش از عصر تیموریان و بالأخص مکتب بغداد آل‌جلایر دارد، در این امر توفیق یافته است. در پاره‌ای موارد نیز که تمایل به فراتر رفتن از مرزهای عالم واقعی روایت را داشته، مستقیماً از عناصر تخیلی سود جسته و در ظاهر رویکردی فراواقع را به نمایش گذارده است، اما در همین سطح باقی‌مانده و از نمایش ترفندهای بصری و ترکیب‌بندی‌های پیچیده و ناب بی‌نصیب مانده است. از آن سوی، در مکتب پسین هرات، هنرمندان رویکرد متفاوتی نسبت به متن دارند. ایشان ضمن خوانش متن، به معانی عمیق روایت توجه داشته و به پوستۀ اثر خود که بیانگر ویژگی‌های واقع‌گرایانه در تصویر است، لایه‌ای پنهان و معنادار بخشیده که نیازمند خوانش عناصر و درک معانی رمزآمیز و نمادین آن است. در نگاه نخست، این نگاره‌ها رویکردی واقع‌گرا در نمایش روایت را بازگو می‌کنند، اما با اندکی تعمق و مطالعۀ عناصر و رابطه بین آن‌ها، لایه‌های پنهان اثر نمایان می‌شود و معنایی فراتر از آنچه در پوسته ظاهری تصویر مشهود است، رخ می‌نماید. نکته حائز اهمیت این است که این معنا، در خدمت تقویت مفاهیم روایت و انتقال پیام منظومه به کار گرفته‌شده و نشان از اشراف هنرمند به متن ادبی منظومه و درک کامل و عمیق از پیام روایت و همچنین توانمندی ایشان در بیان مقصود در قالب تصویر دارد. باید این نکته را یادآور شد که شرایط فرهنگی اجتماعی عصر سلطان حسین بایقرا، بستر مهمی برای این ارتقا و بلوغ فکری فراهم ساخته و این بالندگی هنری را نه‌فقط در خمسه‌نگاری، بلکه در مصورسازی دیگر نسخ و مضامین ادبی نیز می‌توان جست. در این بستر، فهم معانی و قدرت انتقال بصری مفاهیم عرفانی یکی از مهم‌ترین قابلیت‌هایی است که نگارگران مکتب پسین هرات تیموری به آن دست‌یافته و از این توانایی نه‌تنها در مصورسازی مضامین عرفانی که فراوان در این مکتب موردتوجه قرارگرفته بود، بلکه در مصورسازی دیگر مضامین تغزلی و عاشقانه همچون خمسه نظامی نیز سربلند بیرون آمده‌اند. بدین‌سان، اغراق نیست اگر مکتب هرات پسین را در درک معانی عمیق منظومه خمسه نظامی و نمایش لایه‌های پنهان معانی و

رمزگان تصویری نهفته در این شاهکار ادبی، یکی از مکاتب پیشگام نگارگری ایران در خمسه‌نگاری بنامیم.

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***. ج۲. تهران: سمت.

۲. آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***. تهران: فرهنگستان هنر.

۳. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۹۴). ***مبانی هنرهای تجسمی***. تهران: سمت.

۴. امیرکمالی، فریبا. (۱۳۹٦). «بازخوانی کتیبه‌های معماری در نگاره‌های بهزاد». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. کاشان: دانشگاه کاشان.

۵. بینیون، لورنس؛ و همکاران. (۱۳۹٦). ***تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران***. ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.

٦. پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). ***نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.

۷. پوپ، آرتور؛ و فیلیپس اکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***. ج۴. تهران: علمی و فرهنگی.

۸. جوینی، عزیزالله. (۱۳٦۷). ***خلاصه خمسه حکیم نظامی گنجوی***. تهران: دانشگاه تهران.

۹. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***. ج۹. زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۰. رهنورد، زهرا. (۱۳۸۸). ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی***. تهران: سمت.

۱۱. سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***. ترجمه ناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.

۱۲. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۹۱). ***تاریخ ادبیات ایران***. تلخیص سید محمد ترابی. ج۳. تهران: فردوس.

۱۳. طبیبی، عبدالحکیم. (۱۳٦۸). ***تاریخ هرات در عصر تیموری***. تهران: هیرمند.

۱۴. فریر، دبلیو. (۱۳۷۴). ***هنرهای ایران***. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان‌روز.

۱۵. فغفوری، رباب؛ و حسن بلخاری‌قهی. (۱۳۹۵). « نمود کتیبه‌های معماری در معماری ایرانی». ***پژوهش‌های معماری اسلامی***. (شماره ۴)، ۱۳۱-۱۱۲.

۱٦. کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۹). ***نگارگری ایرانی***. ترجمه مهناز شایسته فر. تهران: نقش ایران.

۱۷. کورکیان، ا.م؛ و ژ.پ. سیکر. (۱۳۸۷). ***باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران***. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان‌روز.

۱۸. کورکیان، ا.م؛ و ژ.پ. سیکر. (۱۳۷۹). ***تاریخ ایران (دوره تیموریان) پژوهش دانشگاه کمبریج***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: جامی.

۱۹. وحیددستگردی، حسن. (۱۳۸۱ الف)، ***لیلی و مجنون/ حکیم نظامی گنجوی***. تهران: برگ‌نگار.

۲۰. وحیددستگردی، حسن. (۱۳۸۱ ب)، ***خسرو و شیرین/ حکیم نظامی گنجوی***. تهران: برگ‌نگار.

۲۱. وحیددستگردی، حسن. (۱۳۷۹). ***تاریخ ایران (دوره تیموریان) پژوهش دانشگاه کمبریج***. ترجمه یعقوب آژند. چاپ اول. تهران: انتشارات جامی.